Kurzgefaßte Geschichte der Deutschen Schauspielkunst

Von

Robert Proelß

Leipzig
Verlag von F. A. Berger

Kurzgefaßte Geschichte

der

Deutschen Schauspielkunst

von den Anfängen bis 1850

nach den Ergebnissen der heutigen Forschung.

Von

Robert Proelß.

Leipzig.
Verlag von F. A. Berger.
1900.

Vorwort.

Seit Eduard Devrient seine „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" veröffentlicht hat, von der die ersten drei Bände 1848, die beiden letzten 1874 erschienen, hat die geschichtliche Forschung auf dem von ihr bis dahin etwas vernachlässigten Gebiete des Theaters einen bedeutenden Aufschwung genommen, was besonders von den letzten zwanzig Jahren gilt. Ganze bisher im Dunkel liegende Strecken sind hierdurch aufgehellt, vieles, was bisher nur auf unsicherer Überlieferung beruhte, ist festgestellt und begründet, oder berichtigt und ergänzt worden. Schon heute, wo diese Forschung noch keineswegs geschlossen ist, läßt sich daher sagen, daß auf Grund all dieser Ergebnisse die Geschichte der deutschen Schauspielkunst eine in vielen Punkten wesentlich andere Darstellung erfahren müßte, als die ist, die uns in dem mit so großer Sachkenntnis, so großem Fleiß und so viel Geist verfaßten Werke Devrients, vorliegt, zumal er bei dessen Abfassung unter gewissen Vorurteilen stand, die um so mehr Einfluß darauf gewinnen mußten, als er durch seine Darstellung sie zu begründen und dafür Anhänger zu werben suchte und die Lückenhaftigkeit seines vielfach auf unsicherer Überlieferung beruhenden Stoffs hierzu der Phantasie einen gefährlichen Spielraum darbot. In der That hat sich Devrient hierdurch zu manchen einseitigen und zu weit gehenden Folgerungen verleiten lassen, deren Berichtigung durch die ans Licht gezogenen und sie widerlegenden Thatsachen dringend geboten erscheint. Denn um nur eine hervorzuheben, war Devrient von der Überzeugung beseelt, daß dem Schauspieler die alleinige Herrschaft über die Bühne gebühre, daß der dramatische Dichter und das Drama nur der Kunst des Schauspielers zu dienen und nur hierdurch Daseinsberechtigung hätten. Dies hat mir den Gedanken nahegelegt, eine Neudarstellung des geschichtlichen Entwickelungsgangs der deutschen Schauspielkunst, auf Grund der inzwischen erworbenen Kenntnisse, könne schon heute nützlich und vielen die für diesen

Gegenstand ein tieferes Interesse haben, willkommen sein. Indem ich mich in solcher Absicht jener Aufgabe unterzog, habe ich jedoch nur die recitierende Schauspielkunst dabei ins Auge gefaßt und die dramatische Gesangskunst nur so weit berücksichtigt, als es unumgänglich nötig erschien, da jene sich erst aus dieser entwickelt, und nachdem sie sich von ihr losgerissen und getrennt, die Verbindung mit ihr, trotz aller Gegnerschaft immer wieder gesucht und zum Teil notgedrungen gefunden hat. Auch so habe ich mich, um möglichst übersichtlich zu bleiben, fast nur auf das Wesentliche beschränkt. Ich habe, um das Buch brauchbarer zu machen, es mit einem ausführlichen Inhaltsverzeichnisse und einem Personenregister, sowie mit einem Verzeichnis der von mir benützten Quellenwerke für diejenigen versehen, die sich darin über das Nähere zu unterrichten wünschen.

Schließlich fühle ich mich gedrängt, dem Direktor an der hiesigen öffentlichen Königlichen Bibliothek, Herrn Professor Dr. Schnorr von Carolsfeld, und verschiedenen der übrigen Herren Beamten derselben, insbesondere Herrn Bibliothekar Professor Dr. K. Häbler, Herrn Bibliothekar Dr. H. A. Lier, Herrn Custode Dr. Arth. Richter und Herrn Sekretär H. Fischer meinen verbindlichsten und ergebensten Dank für die Förderung auszusprechen, die sie dem vorliegenden Unternehmen auf's bereitwilligste und entgegenkommenste zu Teil werden ließen, da mir ohne sie die Ausführung außerordentlich erschwert gewesen sein würde.

Dresden, im September 1900.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

I.

Kampf der Kirche mit den Spielen der Griechen und Römer und Entwickelung des mittelalterlichen Dramas und der mittelalterlichen Schauspielkunst.

II.

Die Schauspielkunst in den Händen der Schullehrer und Handwerker.

III.

Das deutsche Theater unter dem Einflusse fremder Wandertruppen bis 1650.

IV.

Die deutschen Wandertruppen bis zur Gottschedschen Bühnenreform.

V.

Die Gottschedsche Bühnenreform im Kampf mit den Stegreifspielern.

VII.

Die Entstehung des Wiener und die Entwickelung des Mannheimer Nationaltheaters.

VIII.

Schröders zweite Direktion, die Entstehung der Berliner und der übrigen öffentlichen deutschen Hoftheater.

IX.

Die ideale Richtung in der deutschen Schauspielkunst. Das Weimarer Hoftheater unter Goethe und Schiller. Ausbreitung der idealen Richtung im Kampfe mit der Natürlichkeitsrichtung. Die öffentlichen deutschen Hoftheater und Stadttheater bis 1850.

I.

Kampf der Kirche mit den Spielen der Griechen und Römer und Entwickelung des mittelalterlichen Dramas und der mittelalterlichen Schauspielkunst.

Der Trieb der Ausbreitung lag im Wesen des Christentums, was, wie die Christenverfolgungen beweisen, es um so mehr in Konflikt mit der weltlichen Macht bringen mußte, als die entstehende Kirche in der griechisch-römischen Bildung das hauptsächlichste Hindernis zu erkennen glaubte und diese geheim und offen bekämpfte. Sie mußte die Mittel hierzu dieser Bildung aber erst selbst mit entlehnen. Dies geschah zunächst in der Sprache. Sie machte im Osten die griechische, im Westen die römische oder lateinische Sprache zur Sprache der Kirche, was freilich später eine der Ursachen der Spaltung der Kirche wurde. Sie bediente sich der griechisch-römischen Kunst zur Errichtung und zum Schmuck ihrer Gotteshäuser. Sie suchte aber auch ihre Macht zu stärken, indem sie Einfluß auf die heidnischen Gewalthaber zu gewinnen und die zerstreuten christlichen Gemeinden einheitlich zu verbinden suchte und der Geistlichkeit eine nach Rangstufen gegliederte Ordnung gab, die trotz ihrer demokratischen Grundlage einer monarchischen Spitze zustrebte.

Auf nichts scheint die sich also entwickelnde Kirche bei der beabsichtigten Bekämpfung und Verdrängung der heidnischen Bildung so sehr ihr Auge gerichtet zu haben, als auf ihre dramatischen und theatralischen Spiele und Darstellungen; vermutlich weil diese nicht nur auf die im alten Glauben Befangenen, sondern auch auf die Be-

kehrten, ja selbst auf die jüngeren Geistlichen, ebenso wie die Weltlust der zu jenen Spielen und Darstellungen Veranlassung gebenden heidnischen Feste eine unwiderstehliche Anziehung ausübten. Auch boten sie sich ihr als ein überaus günstiges Angriffsobjekt dar, weil es gerade die verwerflichsten dieser Spiele waren, die bei hoch und niedrig in solcher Gunst standen: nämlich die Tierhetzen, Pantomimen und Mimen. Da sich selbst bei ihren Gegnern Stimmen gegen diese Spiele erhoben, so kann es nicht Wunder nehmen, daß die Kirchenlehrer sich gegen sie ganz offen erklärten, und die Kirchenversammlungen sie mit Beschlüssen bekämpften. „S. Chrysostomus“ — heißt es bei d'Ancona (Origini del teatro italiano, 2. Aufl., I, S. 10) „bedrohte diejenigen, die sich der ruchlosen Pest der Theater zuwendeten, mit Verweigerung der Sakramente; der heilige Ambrosius riet, die Augen von diesen eitlen Vergnügungen und Thorheiten abzuwenden, die nur schlechte Begierden und Wünsche hervorrufen konnten; Sozius verordnete, daß diejenigen Geistlichen in Klöster eingesperrt werden sollten, die die Cirkusspiele besuchten; der heilige Isidor verlangte, daß der Christ der Ruchlosigkeit des Cirkus, der Schamlosigkeit der Theater und der Grausamkeit der Amphitheater entsage. Nach Ciprian gingen die Frauen keusch ins Theater, um unzüchtig daraus zurückzukehren; S. Tertullian nennt es die Sakristei der Venus, den Hort alles Unrats, das Konsistorium der Schamlosigkeit; der heilige Clemens den Lehrstuhl der Pestilenz; S. Basilius die Werkstatt der Unzucht, eine Höhle des Teufels ꝛc. Wie wenig diese Verurteilungen fruchteten, beweisen die fortgesetzten gegen das Theater gerichteten Konzilienbeschlüsse und Verordnungen der seit Constantin zum Christentum übergetretenen römischen Kaiser. Noch 534 beklagt es Kaiser Justinian, daß Geistliche den Tierhetzen beiwohnen. 680 erläßt das Konzil in Konstantinopel ein Verbot der Darstellung von Mimen und untersagt den Geistlichen und Mönchen den Besuch der Theater, 692 verbietet das Concilium Trullanum den Christen die Beteiligung an der Feier der Calenden und den dabei stattfindenden anstößigen Tänzen der Weiber; an den Vermummungen der Männer in Frauenkleidern und der Frauen in Männerkleidern. Und doch müssen 813 die Konzile zu Tours und Mainz noch immer ähnliche Verbote erlassen. Ein Synodalbeschluß des Konzils zu Aachen, 816, verbietet den Geistlichen Schauspielen auf der Bühne und bei Hochzeiten beizuwohnen (welches letztere um diese Zeit sehr in Aufnahme kam) und heißt ihnen, sich bei diesen zu entfernen, ehe die Komödianten eintreten, ein Gebot, das nach Ancona später noch wiederholt werden mußte. Der Bischof Agobordus schmäht noch 836 auf

Mimen und Jokulatoren und die Kapitularien der späteren karolingischen Zeit müssen den Scenicis das Anlegen geistlicher Kleider verbieten.

Daß die gegen die theatralischen Spiele gerichteten Verbote lange so wenig ausrichteten, erklärt sich zum Teil aus der Thatsache, daß innerhalb der Kirche selbst zwei gegensätzliche Richtungen bestanden, von denen die eine streng auf die Festhaltung an der ursprünglichen Einfachheit und Reinheit des Gottesdienstes und auf die Ausschließung jedes Einflusses der heidnischen Vorstellungen, Gebräuche und Lebensgewohnheiten drang; wogegen die andere glaubte, die Zwecke der Kirche und Geistlichkeit besser durch ein pomphaftes Ceremonial, durch die Aufnahme verschiedener, der heidnischen Bildung entlehnten Kunstmittel und durch eine gewisse Nachgiebigkeit gegen die in der menschlichen Natur begründet liegenden Hänge der Schaulust und Weltfreude fördern zu können. Dies hatte zur Folge, daß auf den Konzilen und in den Kapitularien bald die eine, bald die andere Richtung obsiegte oder daß sie sich wechselseitig Konzessionen machten und die Beschlüsse des einen Konzils von den Beschlüssen eines späteren, wenn nicht geradezu widerrufen, so doch gemildert oder verschärft wurde; wozu dann noch kam, daß den geistlichen Vorständen der einzelnen Kirchengemeinden und Kirchen eine gewisse Freiheit bei der Einrichtung des Gottesdienstes zustand. Wie man nun aber die Künste der Griechen und Römer heranzog, um den christlichen Gotteshäusern ein würdiges, glänzendes Ansehen zu verleihen, und den Gottesdienst feierlicher und anziehender zu machen, so stellte man auch den heidnischen Festen christliche gegenüber und duldete es, daß der alte Übermut, die alte Weltlust jener in diese mit eindrangen, was besonders an den den großen Festen vorausgehenden Tagen, sowie am Feste der unschuldigen Kindlein, am Dreikönigstage und den Kirchweihfesten geschah. Es entstanden auf diese Weise mit halbem Zugeständnis der Kirche gewisse Feste, an denen die weltliche Lust, selbst in den Kirchhöfen und Kirchen, sich austummeln durfte. Von ihnen ist das sogenannte Narrenfest für die vorliegende Darstellung das weitaus wichtigste, weil sie sich mit der Figur des Narren noch viel zu beschäftigen haben wird. Es war ein Fest, das die Subdiakonen im Verein mit den Kapellknaben feierten, bei dem sie in Anlehnung an die Saturnalien, das oberste zu unterst kehrend, einen Papst oder Bischof aus der Mitte der Kapellknaben wählten, der vielleicht anfangs die heidnischen Religionsgebräuche, später aber die christlichen selbst spöttisch nachzuahmen, satirisch zu geißeln und lächerlich zu machen hatte. Daß man sich dabei der Tracht des Narren bediente, die der Veranstaltung gar nicht wesentlich war,

läßt darauf schließen, daß die Figur des Narren schon vorher bestand und sich in die Gunst des Volkes gesetzt haben mußte, mochte er nun ein Geschöpf der Faschingslust oder der Bühne sein, die sie im ersten Falle gewiß auch für ihre Zwecke ergriffen haben würde. Dieses Fest artete um so rascher aus, als die übermütige Jugend sich in ausgelassenster Weise daran beteiligte und die Kirchen mit anstößigen Spottliedern und Tänzen, mit Possen und Spielen erfüllte. Es ist jedoch zu bezweifeln, daß auch Histrionen und andere Spielleute daran teil nahmen, da diese darauf angewiesen waren, sich ihre Künste bezahlen zu lassen, was hierbei kaum zu erwarten war; wohl aber dürften durch Nachahmung Possen und Spiele von ihnen mit Eingang gefunden haben. Es ist ungewiß, wie weit das Narrenfest zurückreicht, doch eifert der heilige Augustin schon dagegen. Im siebenten Jahrhundert wird es von mehreren Konzilen, doch erfolglos, verboten, da dies weiterhin wiederholt werden mußte. Besonders in Frankreich hielt man bis ins 15. Jahrhundert an ihm fest. Die Figur des Narren lebte aber unzweifelhaft noch daneben bei den Maskeraden der Volkslust, sowie auf der Bühne und in den Darstellungen der Histrionen fort. Es ist daher noch die Frage, ob die späteren Haus- und Hofnarren, sowie die Narren der neuen Bühne den Narrenfesten oder nicht vielmehr ihnen entstammen.

Im Theodosianischen Gesetzbuch ist geradezu ausgesprochen, daß die Vorstellungen der Schauspieler und Schauspielerinnen nur gestattet würden, damit nicht eine zu große Strenge das Volk unzufrieden mache. Dies erklärt wohl am besten das verschiedene, von den Konzilbeschlüssen der Kirche oft abweichende Verhalten einzelner Kirchen gegen die Schauspieler und deren Spiele. Überhaupt wurden die Schauspieler in auffälliger Weise geschont. Sie konnten als solche zwar in die christliche Gemeinschaft nicht Aufnahme finden, es geschah jedoch, sobald sie gelobten, der Bühne ganz zu entsagen, und selbst den Rückfälligen, die wieder aus ihr gestoßen worden waren, verweigerte die Kirche im Fall neuer Reue und neuen Gelöbnisses die Wiederaufnahme nicht.

Schon früh hatten einige Kirchenväter des Orients, ein Apollinare, ein Stefalio und Basilio versucht, dem heidnischen Drama ein christliches nach den Vorbildern des Menander und Euripides entgegenzustellen. Wahrscheinlich haben diese Versuche auch im Abendlande Nachfolge gehabt. Es ist aber nur ein einziges dem Zerstörungseifer der Kriege und Kirche entgangen, der dem Gregor von Nazianz (328—390) zu- und abgesprochene Christus patiens. Die beabsichtigte

Wirkung konnten diese Dramen aber schon deshalb nicht haben, weil sie nicht für die Aufführung bestimmt waren. Sie sind vielleicht nicht einmal öffentlich vorgelesen worden.

Trotz allem war es der Kirche zu Anfang des 9. Jahrhunderts gelungen, die Spiele ganz und für immer aus den stehenden Theatern der Städte zu verdrängen. Was davon übrig war, war an die wandernden Schauspieler, die Histrionen, Jokulatoren, Mimici und Scenici gekommen, oder befand sich in den Bibliotheken der Großen, der Gelehrten und Klöster. Was die wandernden Schauspieler betrifft, so ist anzunehmen, daß es die Mimen, die Atellanen und Stücke ähnlichen Charakters waren, mit denen sie sich vorzugsweise befaßten und daß diese in ihren Händen sich verändern mußten und sich wahrscheinlich im schlechten Sinne veränderten.

Die Abschriften, die sich aber noch von den griechischen und römischen tragischen und komischen Dichtern in den Bibliotheken befanden, scheinen im Abendlande schon damals fast nur auf die Lustspiele des Plautus und Terenz und auf die Tragödien des Seneca beschränkt gewesen zu sein. Terenz wurde sehr geschätzt und gelesen. Mit welchem Eifer dies zuweilen geschah, beweist die Thatsache, daß die Nonne Hroswitha von Gandersheim (920—967) ihre lateinischen, dem Terenz nachgebildeten christlichen Dramen mit dem ausgesprochenen Zwecke schrieb, den Terenz damit bei ihren Klosterfrauen zu verdrängen. Auch sie wurden jedenfalls von diesen nicht aufgeführt, vielleicht aber vorgelesen. Als man im 12. Jahrhundert, angeregt von dem Studium des Terenz, und um das der lateinischen Sprache zu heben, mit einigen Versuchen hervortrat, ein neues lateinisches Lustspiel in terenzianischer Form ins Leben zu rufen, hatte man die Darstellung der Tragödien und Komödien der Römer in den Theatern so weit vergessen, daß man allgemein glaubte, sie wären gar nicht schauspielerisch dargestellt, sondern nur in den Theatern öffentlich vorgelesen worden. Der dem Seneca nachgebildeten Tragödie Ecerinis des Albertino Mussato (1261—1330) wurde nun wirklich die Ehre einer öffentlichen Vorlesung zu teil.

Gerade als der Kampf der Kirche mit dem griechisch-römischen Drama in der Hauptsache für erstere siegreich entschieden war, wurde von ihr, freilich zunächst ganz unbeabsichtigt, der Grund zu einem kirchlichen Drama gelegt, obschon das, was die Entwickelung eines solchen bisher gehemmt hatte, die Scheu, die Persönlichkeit Christi schauspielerisch, d. i. in lebendiger Gegenwart darzustellen, noch immer bestand. Selbst nur die bildliche Darstellung des Heilands war 305 von der Synode zu Elvira verboten worden, daher man bis in die

Mitte des 5. Jahrhunderts die Gottesmutter stehend allein darstellte und jetzt erst begann, die Jungfrau sitzend mit dem Kind auf dem Arme oder auf den Knieen darzustellen, wie sie ja selbst in schon sehr entwickelten und naturalistisch ausgestatteten kirchlichen Weihnachtsfeiern nur bildlich dargestellt wurde. Erst Gregor von Tours (gegen Ende des 6. Jahrhunderts) gedenkt eines den gekreuzigten Christus darstellenden Bildwerks, das in der Hauptkirche von Narbonne ausgestellt worden war, aber eine solche Aufregung hervorrief, daß man es mit einem Schleier verhüllen mußte. Wie hätte man da an eine dramatisch-theatralische Vorführung des Heilands, an eine dramatisch-theatralische Darstellung seiner Leidensgeschichte denken können. In der That bestand zur Zeit, da sich die dramatischen Osterfeiern entwickelten, am Karfreitag eine Ceremonie, bei der nur eine symbolische Vorführung des gekreuzigten Heilands stattfand. Es wurde an diesem Tage ein Kruzifix vor dem Hauptaltare errichtet, das am Abend feierlich wieder niedergelassen, in ein Leinentuch geschlagen und unter Gesängen in großer Prozession, an der die gesamte Geistlichkeit in ihrem priesterlichen Ornate teil nahm, an einen entfernten Ort der Kirche, der das Grab vorstellte, überführt, und in dieses gelegt wurde, um am frühen Ostermorgen mit demselben Ceremonial wieder herausgenommen und hinweggebracht zu werden. Da aber hierbei große Unordnungen stattfanden, weil das Volk, von der abergläubischen Vorstellung beherrscht, daß der, welcher das Kreuz also aus dem Grabe herausnehmen sähe, das Jahr überleben würde, mit Ungestüm an das Grab drängte, so gebot ein Synodalbeschluß vom Jahre 1316, daß die Ceremonie der Kreuzerhebung vor eröffnetem Gottesdienst stattfinden solle. Dieses Gebot geriet jedoch, wie so manches andere, in Vergessenheit, und die Ceremonie der Kreuzniederlegung und -Erhebung fand trotz der Ausbildung der Passionsspiele bis in die neuere Zeit mit nur geringen Veränderungen statt.

Diese Karfreitags- und Auferstehungsfeier scheint älter als die dramatische Osterfeier zu sein, sie war von einem wesentlich anderen, einem rein ceremoniellen Charakter. Bei ihr traten die daran teilnehmenden Geistlichen nur als solche auf. Bei den dramatischen Osterfeiern hatten sie dagegen, wenn auch nur andeutungsweise, d. i. symbolisch, die Personen des darzustellenden Vorgangs zu veranschaulichen. Diese Verschiedenheit ihres Charakters schließt es allein schon aus, daß man die Darstellung beider jemals mit einander in Verbindung gebracht hat.

Die erst in jüngster Zeit veröffentlichten Forschungen und Unter-

suchungen Carl Langes über „Die lateinischen Osterfeiern" (1887) haben über den Entwickelungsgang des kirchlichen Dramas, so lange es einen rein liturgischen Charakter hatte und einen Teil des Gottesdienstes bildete, genügendes Licht verbreitet. Während Gustav Milchsack (Die Oster- und Passionsspiele 1879) zu seiner Untersuchung nur 28 dergleichen Osterfeiern vorlagen, hat Lange ihre Zahl auf 224 gebracht, von denen 159 allein auf Deutschland kommen. Das Ergebnis seiner Untersuchungen läßt sich dahin zusammenfassen, daß die Osterfeiern aus den liturgischen Gesängen des Ostersonntags hervorgingen und ursprünglich aus vier Sätzen bestanden, deren Inhalt den Evangelien des Marcus und des Matthäus entnommen ist.

„Wen sucht ihr im Grabe, o Christinnen!"
„Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten, ihr Himmlischen."
„Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er es vorausgesagt hat, geht, verkündet, daß er vom Grabe erstanden."
„Er ist auferstanden —" (Der Schluß hat verschiedene Fassungen.)

Zunächst wurden diese Wechselreden von zwei Halbchören in lateinischer Sprache gesungen. Diesen Charakter behielten die Osterfeiern bei ihrer weiteren Entwickelung bei. Sie sind alle in lateinischer Sprache verfaßt und wurden alle gesungen. Später hat man zwei Gruppen von Sängern aus dem Chore hervortreten lassen, auf deren Stimmen diese Sätze verteilt waren, bis man dazu verschritt, sie auf bestimmte Personen, die drei Marien und die Engel, zu übertragen. Bis hierher waren diese dem Gottesdienste eingefügten Feiern ganz oratorienhaft Dramatisch wurden sie erst, als der Gesang mit einer den Vorgang symbolisch andeutenden Handlung verbunden wurde. Es fanden zu diesem Zweck Erweiterungen statt, die sich aber noch streng an die Evangelien (wenn auch nicht mehr allein an die beiden genannten) und an die in das kirchliche Ritual aufgenommenen Gesänge hielten. Ein wichtiges Moment dramatischer Entwickelung wurde mit dem Zweifel an der Botschaft der Engel in die Osterfeiern eingeführt. Zunächst wurde dieser nur leise angedeutet. Die Frauen traten, sich zu überzeugen, ans Grab, gingen dann aber fort, die frohe Botschaft weiterzutragen. Der sogenannte Wettlauf der Jünger hat dieselbe Bedeutung. Zu einem Wettlauf kommt es zwar in den Osterfeiern ebensowenig wie in den Evangelien; dies war den Osterspielen erst vorbehalten. Dagegen nahm man schließlich die Erscheinungsscene noch darin auf. Zu diesem Zweck blieb Maria Magdalena am Grabe zurück und brach, an der Botschaft zweifelnd, in Klagen aus, weil sie

glaubte, man habe den Leichnam des Herrn gestohlen. Zu dieser Erweiterung scheint man erst spät, kaum vor dem 12. Jahrhundert verschritten zu sein. Auch haben sie anscheinend nur wenige Kirchen in den Gottesdienst aufgenommen, wahrscheinlich zurückgehalten von der Scheu, die Persönlichkeit des Herrn in wirklicher Gegenwart zur Darstellung zu bringen. Es liegen im ganzen nur 15 solcher Osterfeiern vor, die auf nur neun verschiedene Orte verteilt sind. Die wirkliche Erscheinung des Herrn scheint der hauptsächlichste Grund der Loslösung der noch immer weiter entwickelten Darstellungen vom Gottesdienste gewesen zu sein, so daß man solche Darstellungen, auch wenn sie, wie der Trierer Ludus, den alten ritualen Charakter bewahrten, nicht mehr als Osterfeiern, sondern als Osterspiele bezeichnete und zwar immer noch in Kirchen und auch überwiegend von Geistlichen, doch abseits vom Gottesdienste darstellen ließ. Dem entspricht, daß sich für den Karfreitag eine liturgisch-dramatische Feier gar nicht entwickelt hat, sondern man an der Karfreitagsceremonie allgemein festhielt; daß es für den Himmelfahrtstag nur zu einem der ursprünglichen Osterfeier nachgebildeten Ansatz, doch zu keiner weiteren Entwickelung gekommen ist; daß dies hinsichtlich der Weihnachtsfeier zwar der Fall gewesen ist, man aber meist bis ins 16. Jahrhundert an der nur bildlichen Darstellung der Gottesmutter und des Kindes dabei festgehalten hat, und daß man endlich nach der Loslösung der Osterspiele vom Gottesdienste in manchen Kirchen zu den einfacheren Formen der Osterfeiern zurückgegriffen zu haben scheint. Daher es zweifelhaft ist, ob der nachträglich von W. Creizenach (Geschichte des neueren Dramas I. 47) in St. Gallen entdeckte Tropus, der als vierten Satz des Wechselgesanges die Worte enthält:

„Ich bin auferstanden, nachdem ich Mensch geworden bin und deine väterlichen Befehle erfüllt habe“

der frühesten Zeit angehört, da man sich damals wohl noch gescheut haben würde, dem Herrn diese Worte persönlich in den Mund zu legen.

Zunächst scheinen die Osterspiele den ritualen Charakter der Osterfeiern beibehalten zu haben. Sie waren noch ganz in lateinischer Sprache verfaßt und wurden, wie sie, nur gesungen. Was selbst noch die einfachste Form der auf uns gekommenen deutschen Osterspiele von den entwickeltsten Formen der Osterfeiern unterscheidet, ist, daß einzelnen Stellen des lateinischen Textes eine deutsche Übersetzung beigefügt ist, die, während jene gesungen, nur gesprochen wurde. Der Ansatz hierzu war schon in den Osterfeiern gemacht, insofern in verschiedenen das deutsche Kirchenlied: „Christ ist erstanden“ Eingang gefunden hatte,

daß dann vor dem den Schluß der Feier bildenden Lobgesange: „Te Deum laudamus" von der Gemeinde angestimmt wurde. Damit war zugleich der erste Schritt gethan, der Volkspoesie Aufnahme und den Laien eine gewisse Teilnahme zuzugestehen. In der Erweiterung der Spiele ist man anfangs vorsichtig vorgeschritten. Sie bestand da im wesentlichen nur in der Aufnahme der Thomasscene mit derselben Tendenz, die schon die frühere Erscheinungsscene hatte, jedem Zweifel an der Auferstehung des Herrn zu begegnen. Das Erlauer Osterspiel der einfachsten Form zeigt in der Wettlauf- und Krämerscene dagegen schon die burleske Behandlung der späteren Osterspiele, doch fragt es sich, ob uns darin die ursprüngliche Fassung oder eine spätere Bearbeitung vorliegt. Man strebte aber bald eine größere Erweiterung an. Man wollte nicht mehr bloß im Geiste der Osterfeiern Erbauung, sondern meist mehr noch Unterhaltung herbeiführen, wobei man sich nicht mehr bloß an die Evangelien und an die ritualen Gesänge hielt, sondern auch andere geistliche und weltliche Schriften und Dichtungen dazu mit heranzog. Die Scenen bei Pilatus und seinen Rittern, die Teufelscenen, die der Höllenfahrt Christi verbunden waren, die Ritterscenen am Grabe boten hierzu besonders willkommene Gelegenheit. Die lateinische Sprache trat nun gegen die nationale zurück, bis die Stücke ganz in dieser verfaßt und in der Hauptsache nur gesprochen wurden. Die Darstellung hörte auf, nur symbolisch zu sein, sie strebte darnach, mehr und mehr realistisch zu werden, obschon der kurze Reimvers, dessen man sich allgemein bei diesen Spielen bediente, es vielfach erschwerte. Die Stücke waren inzwischen immer figurenreicher geworden, was sich noch steigerte, als man die Osterspiele mit den inzwischen entstandenen Passionsspielen, die allmählich das ganze Leben und Wirken des Herrn umfaßten, verband, und, damit noch nicht zufrieden, auch aus dem alten Testamente alles, was sich damit in Beziehung bringen ließ, ja sogar allegorische Gespräche ꝛc. heranzog. Dieses Anwachsen der Spiele, das sich wohl mit aus dem immer größeren Andrang der Laien zu ihren Darstellungen erklärt, würde allein schon dazu geführt haben, sie aus der Kirche ins Freie zu drängen, wo sie zunächst auf den Kirchhöfen vor dem Hauptportale der Kirche und, endlich fast ganz an das Laien- und Bürgertum gekommen, auf Markt- und anderen freien Plätzen dargestellt wurden.

Ludwig Wirth ist durch seine fleißigen und wertvollen vergleichenden Untersuchungen (Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert) zu der Ansicht verleitet worden, daß es die Spielleute und die Clerici und Scholares vaganti gewesen seien, die auf jene

Ausschließung hingewirkt hätten, um sich der Spiele ganz zu bemächtigen. Er ging dabei von der Annahme aus, daß die einen und anderen schon seit längerer Zeit an der Darstellung mit beteiligt gewesen wären, was für die fahrenden Geistlichen und Schüler in hohem Grade wahrscheinlich ist. Doch auch für die Spielleute? Man hat sich doch zu erinnern, daß diese, als solche, ganz von der Kirche ausgeschlossen und durch ihren Beruf und ihre Lage darauf angewiesen waren, sich mit ihrer Kunst ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß man sie zugelassen und obendrein noch bezahlt hätte. Wäre es aber doch wirklich der Fall gewesen und hätten sie wirklich darauf hingewirkt, die Spiele aus den Kirchen zu drängen, um von ihnen Besitz zu nehmen, so würden sie, als praktische Geschäftsleute, es zu verhindern gesucht haben, daß die Spiele so anwuchsen, und bemüht gewesen sein, sie ihren Kräften und Mitteln möglichst anzupassen. Doch scheint Wirth auch nicht sagen gewollt zu haben, daß die Erwerbsschauspieler jene Spiele an sich zu reißen trachteten, um sie ihrem Repertoire einzuverleiben, sondern nur, um sie fortan im Verein mit den Vaganten zu dichten und ihre Darstellungen zu leiten, wofür es aber besonders für sie an jedem sicheren Anhalte fehlt. Auch ist es zunächst die Frage, ob, was vielfach bezweifelt wird, unter den Spielleuten jener Zeit auch wirklich Histrionen im Sinne der römischen, ob es darunter wirkliche Schauspieler gab? — denn von solchen ist nur die Rede, wenn Wirth hier von Spielleuten spricht.

In der Carolinger Zeit waren die Spiele der Histrionen so in Aufnahme gekommen, daß sie bei keinem Feste, besonders bei keiner Hochzeit Wohlhabender fehlen durften. Dieser Gebrauch erhielt sich noch weiterhin, wie der massenhafte Zusammenfluß von Jokulatoren und Histrionen bei den Hochzeiten Heinrich II. und Heinrich V. beweist, er läßt sich, allerdings mit Unterbrechungen, bis ins 17. Jahrhundert verfolgen, was schon allein auf einen ununterbrochenen Fortbestand solcher Darsteller schließen läßt. D'Ancona weist dagegen (a. a. O. I. 521) auf die Thatsache hin, daß während noch durch das ganze 10. Jahrhundert Klagen über die Teilnahme von Klerikern an den Spielen der Histrionen laut würden, diese nun plötzlich verstummten und es dafür im 11. und 12. Jahrhundert an jedem Zeugnis fehle, woraus man schließen möchte, daß die Kirche auch diese Spiele völlig besiegt und beseitigt hätte. D'Ancona selbst enthält sich jedoch vorsichtig dieses Schlusses, gegen den ja schon die eben angeführten Thatsachen sprechen. Um vieles gerechtfertigter würde es sein, jenes Verstummen durch die beiden Richtungen zu erklären, die, wie wir

sahen, sich schon seit lange in der Kirche und bei deren Anhängern gegenübergestanden hatten, die strenge und die duldsame, insofern jetzt die letztere für längere Zeit das Übergewicht in den Kapitularien und auf den Konzilen erlangt haben könnte. Bestanden diese beiden Richtungen doch immer noch fort. Während Heinrich II. (972—1024) die Jokulatoren und Histrionen unbelohnt von seinem Hochzeitsfest weggeschickt hatte, wurden sie von Heinrich V. (1081—1125) reichlich beschenkt und während Constance, die Gemahlin Roberts II. von Frankreich (988—1031), die Jongleurs und Possenreißer ihrer Heimat, der Provence, nach Paris berief, wurden sie von Philipp II. (1180—1223) dort ausgewiesen und, da sie sich nach dessen Tode doch wieder einstellten, von Ludwig, dem Heiligen (1226—70) aufs neue verjagt. Um die Mitte des 12. Jahrhunderts beschwert sich Gerhof von Reichersberg über die spectacula theatrica, die er als Teufelswerk und Entweihung des Gotteshauses bezeichnet Es sind damit die immer weltlicher gewordenen kirchlichen Spiele gemeint. Er beklagt es, daß Geistliche sich dabei als Krieger, Weiber und Teufel verkleiden. Er eifert gegen die Possenreißereien ꝛc. In der That erfolgten von 1210 an strenge Konzilbeschlüsse gegen die Aufführung theatralischer Spiele in Kirchen. Sie wurden aber verschieden ausgelegt. Die einen bezogen sie auf Spiele der übermütigen Volkslust, wie etwa die, welche bei den Narrenfesten und während des Fasching stattfanden, andere auf die possenhaften Zuthaten und Auswüchse der kirchlichen Spiele. Zu den Ausfällen der Rigoristen vom Schlage Gerhofs von Reichersberg gegen die Spiele bildet die fast gleichzeitige maßvolle Beurteilung, die sie bei Thomas von Aquino († 1274) fanden, einen wohlthuenden Gegensatz. „Das Spiel“ — heißt es bei ihm — „ist zum Lebensverkehr notwendig, und zu den erlaubten Ergötzlichkeiten, welche zur Erheiterung der Menschen dienen, gehören auch die Spiele der Histrionen.“ Ebenso urteilte schon vor ihm Erzbischof Wichmann in Magdeburg († 1192), der nach Wackernagel (Gesch. d. d. Litt. I 123) ein besonderer Gönner der Histrionen war, und nach ihm u. a. auch Antoninus, Erzbischof von Florenz

Es erleidet hiernach keinen Zweifel, daß es seit den Zeiten der Römer bis ins Mittelalter ununterbrochen Spielleute oder Jokulatoren und unter ihnen Histrionen oder theatralische Darsteller, darunter auch Schauspieler mit dramatischen Spielen gegeben hat, gleichviel, was in ihren Händen aus den Spielen der Römer in den verschiedenen Ländern geworden ist. Wie hätten wohl auch die Spielleute sich ohne Not — denn wir sehen sie ja weder von der Kirche, noch von der

weltlichen Macht dazu gedrängt — eines ihrer, bei der Gunst, in der ihre Spiele bei hoch und niedrig, selbst bei einem Teile der Geistlichkeit standen, einträglichsten Erwerbszweige haben entschlagen können! Petit de Juleville, der dies zwar nicht geradezu leugnet, glaubt ihre dramatischen Künste aber doch nicht niedrig genug abschätzen zu sollen. Er beruft sich (Les comédiens en France au moyen âge, 48 u. f.) dafür auf Johann von Salisbury (1176—80), der den rasenden Hang seiner Zeitgenossen für die Künste der Jongleurs beklagt, die im wesentlichen auf nichts als unanständige Gebärden und schamlose Entblößung des Körpers hinausliefen, sowie auf eine Somme de pénitence (ein Sündenregister) des 13. Jahrhunderts, in welchem es heißt: „Es giebt drei Arten von Histrionen. Die einen verwandeln die Gestalt und Form ihres Körpers beim Tanzen oder durch unanständige Bewegungen, oder entblößen ihn in schamloser Weise oder verbergen ihn unter schrecklichen Masken. Andere Histrionen, die keinen festen Wohnsitz haben, treiben sich um die Häuser der Großen herum, um die gerade Abwesenden mit Schimpf- und Schmähreden zu überhäufen. Eine dritte Klasse von Histrionen ist mit musikalischen Instrumenten versehen, um die Menschen damit zu ergötzen. Es giebt deren zwei Arten. Die einen besuchen die öffentlichen Gasthäuser und die leichtfertigen Gesellschaften, um hier freche Lieder zu singen. Andere, die man Jongleurs nennt, besingen die Heldenthaten der Fürsten und das Leben der Heiligen und ihre Bedrängnisse und Leiden ..... Diese können geduldet werden, sagt Papst Alexander.“ Was wollen jedoch diese einander zum Teil widersprechenden und mit den vorher angeführten Thatsachen in schreiendem Widerspruch stehenden Behauptungen wohl gegen diese und die Aussprüche eines Thomas von Aquino bedeuten? Gewiß vereinigten die Histrionen damals, wie früher, mit der eigentlichen dramatischen Darstellungskunst noch andere Kunstübungen. Können wir doch das gleiche an den späteren wandernden Erwerbsschauspielern, z. B. den englischen, die Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert durchreisten, wieder beobachten. Gewiß mögen unter ihnen auch solche gewesen sein, wie Johann von Salisbury es von einer ganzen Klasse behauptet. Doch muß es auch wesentlich andere gegeben haben, damit sie mit ihren Spielen Männer wie Thomas von Aquino befriedigen konnten, wennschon, wie Johann von Salisbury weiter behauptet, und worin er recht gehabt haben mag, mit den griechisch-römischen Tragödien und Komödien die Kunst, sie darzustellen, von der Bühne verschwunden sein sollte. Auch hatten die damaligen Histrionen gewiß gleich den späteren Erwerbsschauspielern Leute unter

sich, die befähigt waren, ihnen neue Spiele zu dichten. Gerade hierzu waren ihnen schon seit länger immer neue Talente in den Jongleurs und den Clerici und Scholares vaganti zugeflossen, womit nicht gesagt werden soll, daß diese, soweit sie sich überhaupt den fahrenden Leuten anschlossen (wofür Beweise vorliegen) immer nur Schauspieler und dramatische Dichter geworden wären. Den Jongleurs, die, als sie in den Dienst der Trouvères standen und deren Dichtungen mit ihren Instrumenten begleiteten oder selbst welche erfanden und vortrugen, ihre Kunst schon erwerbsmäßig ausübten, mußte, als der Minnegesang im Absterben war und sie keinen neuen Herrn fanden, dieser Anschluß am leichtesten gefallen sein. Macht es Wackernagel doch wahrscheinlich, daß selbst herabgekommene Trouvères, es zu thun, nicht verschmähten. Von den Klerikern aber wissen wir, wie sehr sie sich von den Spielen der Histrionen und ihrem Umgange angezogen fühlten.

Wenn somit auch hinlänglich dargethan ist, daß es von der Römerzeit ununterbrochen unter den Spielleuten Schauspieler und dramatische Spiele gegeben hat, so läßt sich daraus doch noch nichts über Art und Charakter dieser Spiele erkennen. Wohl aber läßt sich aus dem Vergleiche der Entwickelung des von anderen Ständen gepflegten Dramas, das in den verschiedenen Ländern eine verschiedene Entwickelung genommen hat, mit großer Sicherheit darauf schließen, daß dies auch von den Spielen der Histrionen und ihrer Darstellungskunst gilt und daß diese in Deutschland hinter der der übrigen großen Kulturländer zurückgestanden haben wrd. Ich brauche mich dafür nur auf Frankreich zu berufen, wo schon im 13. Jahrhundert in den Puys nördlicher Städte ein zu überraschender Blüte entwickeltes weltliches Drama entstand, von dem uns in den Spielen Adam de la Hales überzeugende Beispiele erhalten geblieben sind. Wahrscheinlich entwickelten sich hier schon etwas früher auch die Mirakelspiele, obschon die uns davon erhalten gebliebenen wahrscheinlich erst dem 14. Jahrhundert angehören und sich in der Hauptsache als sehr ausgebildete weltliche Dramen darstellen, wogegen wir ihnen in Deutschland aus dieser Zeit nichts Ebenbürtiges, ja überhaupt nichts derartiges gegenüberzustellen haben. Es ist daher um so dankbarer anzuerkennen, daß Wirth durch seine Untersuchungen wenigstens einiges Licht auf die Spiele der deutschen Histrionen in diesen Zeiten geworfen hat.

Entlehnung war den Verfassern der Osterfeiern geradezu geboten, wörtliche Entlehnung durfte dabei als Vorzug betrachtet werden. Die Dichter der ersten Osterspiele folgten aus gleichem Grunde noch diesem Beispiele, weil sie sich noch streng an die Evangelien und die ritualen

Gesänge halten wollten. Die späteren Dichter, die nicht nur auf Erbauung und Befestigung im Glauben, sondern mehr noch auf Unterhaltung ausgingen, suchten sich von diesem Zwange mehr und mehr zu befreien; sie schöpften aus anderen Quellen der Bibel, aus anderen kirchlichen Schriften und Dichtungen, nicht minder aus weltlichen, sogar aus solchen, die einen ganz volksmäßigen Charakter hatten und, wegen besonderer Sprach- und Stileigentümlichkeiten, den Spielleuten und Vaganten zugeschrieben und als Spielmannspoesie bezeichnet werden. Es lag sicher im Interesse der Spielleute, sich der Sprache des Volks und des Volkstons zu bemächtigen und diese in ihrer Weise auszubilden, doch stand dies jedem anderen ebenso frei, als sich ihrer Eigentümlichkeiten zu bemächtigen, wenn sie überhaupt die ursprünglichen Erfinder jener Dichtung gewesen sein sollten. Welche Freiheiten die späteren Dichter der Spiele sich auch durch das Zurückgehen auf jene verschiedenen Dichtungen erlaubten, so hielten sie dabei doch auf der bald mehr, bald minder wörtlichen Entlehnung, doch jetzt mehr aus Bequemlichkeit, denn als einer Pflicht und als einem Rechte der Überlieferung fest und beschränkten es nicht nur auf die heiligen Bücher, sondern übertrugen es auch auf die Spiele ihrer Vorgänger. Die oft fast wörtlichen Entlehnungen, denen Wirth aufs sorgfältigste nachging, ermöglichten es, daß er nicht nur die Quellen eines jeden der verschiedenen Spiele, sondern auch den Gang ihrer Entwickelung mit ziemlicher Sicherheit nachweisen konnte. Er fand zugleich, daß die Volkspoesie und insbesondere die sprachlichen und stilistischen Eigentümlichkeiten der sog. Spielmannspoesie in verschiedenem Umfange in die Spiele eingedrungen waren. Er glaubte daraus schließen zu dürfen, daß einzelne Spiele sich hiernach durchaus als Produkte der Spielleute, Vaganten 2c. darstellten, in anderen dies wenigstens für die humoristisch gefärbten, ja zum Teil possenhaften und burlesken Scenen, so für die Scenen, in denen Pilatus und seine Ritter auftreten, für die Krämer- und Teufelsscenen, und selbst für Scenen der Maria Magdalena gelte. Ich halte diesen Schluß, wenigstens, was die Spielleute, die Histrionen, betrifft, für zu weitgehend. Wenn es aber auch zur Zeit noch eine offene Frage ist, ob diese in Deutschland sich an der Dichtung solcher Spiele, sei es in fremdem Auftrag oder für eigenen Gebrauch, beteiligt haben, so läßt sich dies alles ebensowenig bestimmt verneinen. Denn warum sollten sie sich dieser Spiele nicht ebensogut in einer ihren schauspielerischen Kräften und Mitteln entsprechenden Weise haben bemächtigen können, als es von späteren deutschen Wandertruppen nachweislich geschehen ist? In Frankreich, wo dafür allerdings die Verhältnisse günstiger

waren und das schauspielerische Darstellungswesen eine größere Aufhellung erfahren hat, erhielt eine Truppe Jongleurs (und ein altes Glossarium des 11. Jahrhunderts sagt schon: „Die Jongleurs sind die Histrionen") die vor Karl V. in Rouen gespielt hatte, eine große Summe Geldes (200 Goldthaler); wie J. V. Leclerc (Histoire littéraire de la France) vermutet: für die Darstellung eines Mystères. 1456 ließ König René auf seine Kosten das Mystère der Auferstehung aufführen und zahlte an Jéhan Daveluys für eine Abschrift des Mistères und neue Zusätze 8 Goldthaler (Petit de Juleville, Les mystères). 1500 führte eine Gesellschaft junger Leute, die einen Erwerb daraus machten, wiederholt kirchliche Spiele auf. Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts sind aber verschiedene Wandertruppen nachweisbar, die mit solchen Spielen Frankreich durchzogen. In Deutschland zeigen sie sich ebenfalls etwa um diese Zeit. So suchte 1565 Heinrich Wirre in Cöln um die Erlaubnis nach, ein Spiel von der Passion Christi spielen zu dürfen, das er, wie ihm urkundlich bezeugt war, streng nach dem Evangelium abgefaßt hatte. Zwischen 1578 und 1584 erbietet sich Balthasar Klein aus Joachimsthal (wahrscheinlich ein Marionettenspieler) in verschiedenen Städten (Augsburg, Nördlingen 2c.) ein biblisches Drama „vom Jonas" aufzuführen. 1583 wird in Nördlingen ein fremder Spielmann abgewiesen, der „ein Comediam vonn der Geburt Christi" halten will. In demselben Jahre bewirbt sich der Marionettenspieler „Jerg Wetzl aus Augspurg" mit drei „Mitconsorten" um die Erlaubnis, eine ganze Reihe biblischer Stücke, darunter das Leben und die Passion Christi „durch proportionirte Figuren allenmaßen vnnd Gestallt, als wenn die natürlichen lebten", zur Darstellung zu bringen, wie er solches vordem in „Memmingen, Kempten, Kaufbeyren, Wannga, Waltza, Biberach, Rauenspurg, Pfullendorf, Iberlingen, jetzt aber zu Schwebischen Hall und Schwebischen Gminndt" gethan. 1584 bittet Hans Jacob Jlteß von Straßburg um die Vergünstigung, während der Messe allhier „ein geistlich schawspil vom reichen man vnnd armen Lazaro" aufführen zu dürfen. 1585 kommt in Lüneburg „Christoph Hartwigk Burger und einwohner zu Pirnau Im Landt Meissen ein Geistlicher deutzscher Commedien-Agirer" darum ein, ein Spiel von der Passion zur Aufführung zu bringen, das mit dem Opfer Isacs anhebt und mit Zerstörung Jerusalems schließt, wie er solches „vor Fursten, Grafen vnd Herrn agiret vnd gehalten" habe. 1598 bietet Rubertus Gruen in Nürnberg sich an, seine geistlichen Commedien in englischer Sprache zu spielen, was 1650 in Lüneburg von „Carl Andres Paul samt der

ganzen Compani Comaedianten" hinsichtlich seiner „geistlichen wie weltlichen Historien" in deutscher Sprache geschieht.

Das Wichtigste in den Ergebnissen der Untersuchung Wirths für die vorliegende Darstellung ist aber der Nachweis der vielfachen wörtlichen Übereinstimmung vieler Stellen, besonders der komischen Scenen der geistlichen Spiele mit solchen der älteren Fastnachtspiele. Haben nun jene aus diesen oder diese aus jenen geschöpft? Oder liegt beiden, was das Wahrscheinlichste ist, eine ältere Vorlage zu Grunde? die dann kaum in etwas anderem gefunden werden dürfte, als in Spielen der fahrenden Leute.

Was die Darstellung der liturgischen Osterfeiern betrifft, so sind wir hinsichtlich ihrer durch die in diesen enthaltenen Anweisungen hinlänglich aufgeklärt. Sie wurden nur von Geistlichen oder Mönchen und von Chorknaben ausgeführt und gesungen. Alle gingen in kirchlichen Gewändern und sollten die Personen, die sie darstellten, nur symbolisch andeuten. Die Frauen und Engel gingen dabei in weißen Dalmatiken, die Frauen das Haupt bis auf das Gesicht verhüllt. Die Marien hatten wohl Gefäße für die Salben in Händen, die Engel Palmenzweige, Christus, als Gärtner, vielleicht einen Spaten. Mone ist der Ansicht, daß diese Darstellungsweise bei den Spielen so lange beibehalten worden sei, als sie in lateinischer Sprache verfaßt und gesungen wurden. Er ist nämlich mit Magnin der Meinung, daß die Spiele aus den Kirchen gewiesen wurden, als man anfing, sie in der Volkssprache darzustellen. Die Klagen, die Gerhof von Reichersberg um die Mitte des 12. Jahrhunderts über die Darstellung der kirchlichen Spiele ausstößt, bei denen Geistliche sich als Krieger, Weiber und Teufel verkleideten, beweisen jedoch, daß damals kirchliche Spiele, die weltliche Elemente in sich aufgenommen hatten und jedenfalls in deutscher Sprache verfaßt waren, in Kirchen und zwar realistisch (wie man es eben damals verstand) zur Aufführung kamen. Wir wissen jedoch, daß hierin die Praxis in verschiedenen Kirchen eine sehr verschiedene war. Jedenfalls hielt man noch allgemein an den lateinischen dramatischen Festfeiern fest, besonders an den einfacheren. Doch wurden in nicht wenigen Kirchen auch zeitweilig Spiele in deutscher Sprache zur Aufführung gebracht, die dann aber wohl meist, wenn nicht immer von ernstem, kirchlichen Charakter waren, wofür die in lutherischen Ländern zur Zeit der Reformation erlassenen Verbote gegen kirchliche Spiele, schon allein genügend Zeugnis ablegen.

Auch als die Spiele zum größten Teil aus der Kirche getreten und fast ganz an das erstarkte Bürgertum und die Städte gekommen

waren, übte die Geistlichkeit noch fort und fort Einfluß darauf aus. Es scheint, als ob kirchliche Spiele ohne Erlaubnis der weltlichen und geistlichen Obrigkeit nicht aufgeführt werden durften, daß Geistliche, Predigermönche, Chorknaben und Klosterschüler noch lange an ihnen beteiligt waren. Letztere führten wohl auch allein unter Leitung eines Lehrers dergleichen Spiele im Freien auf. Die älteste außerkirchliche Aufführung in deutscher Sprache, von der wir wissen, die Aufführung des Mysteriums der fünf weisen und der fünf thörichten Jungfrauen welche am 26. April 1322 auf einem Platze zwischen der St. Georgenkirche und dem Barfüßerkloster in Eisenach vor dem Landgrafen Friedrich stattfand, wurde von Predigermönchen und deren Schülern hergestellt.

Die Spiele verloren in der deutschen Sprache zunächst sehr viel, nicht nur in kirchlichem, sondern auch in ästhetischem Sinne. Die Volkssprache stand keineswegs auf der Höhe der Ausbildung, die der lateinischen eigen war, und die Dichter beherrschten sie entfernt nicht in demselben Maße, wie die geistlichen Dichter die lateinische, zumal der Reim ihnen eine Schwierigkeit bot, die sie nur selten ganz zu überwinden vermochten. Er hinderte sie in der Freiheit des sprachlichen Ausdrucks, steigerte ihre Unbehilflichkeit und drängte sie zur ödesten Weitschweifigkeit. Nichts ist an diesen Spielen, selbst bei oft tiefsinniger Anlage auffälliger, als der Mangel an innerem Leben und an Gefühl für das Dramatische. Die dramatische Aktion war fast immer zwischen die einzelnen Reden, nur selten in diese selber gelegt, daher sie nun unvermittelt hervortrat; auch bestand sie meist nur im Gehen von einem Standort zum andern. Wie hätten diese, zum größten Teil steifen, leblosen Spiele das schauspielerische Talent wohl in Leuten wecken sollen, die wie die bürgerlichen Darsteller noch ganz ungeübt in derartigen Darstellungen waren und sicher keinen deutlichen Begriff vom Wesen der dramatischen Darstellungskunst besaßen, zumal diese Spiele nur selten, meist nur einmal im Jahre, an anderen Orten erst nach viel größeren Zwischenräumen stattfanden. Am meisten mag es ihnen noch damit gelungen sein, den naiv-kindlichen Ton, die Glaubensinnigkeit dieser Stücke, sowie die lebendiger und realistischer durchgeführten komischen weltlichen Scenen zur Darstellung zu bringen, wo solche Scenen angebracht waren. In der Hauptsache dürfte jedoch das Interesse, das die Zuschauer diesen Spielen entgegenbrachten und daran nahmen, ein stoffliches gewesen sein. Es war genug, die Begebenheiten, die jeder kannte und die allen heilig und teuer waren, wenn auch in noch so dürftiger, unzulänglicher Weise in unmittelbarer Gegenwart vor sich zu sehen. „Auf individualisierende

Menschendarstellung“ — sagt Ed. Devrient — ging das Mysterium gar nicht aus, sondern nur auf summarische Begebenheitswirkungen,“ und wie er hätte hinzufügen können, auf Massenentfaltung. Und da die Darstellung dieser Spiele nur durch die Dichtung und ihre schauspielerische Darstellung wirken wollte und wenigstens in Deutschland auf die Beihilfe der malerischen Inscene, der charakteristischen Bühnendekoration in der Regel verzichtete (doch deutet z. B. die Frankfurter Dirigierrolle hier und da auf eine malerische Ausschmückung hin): so blieb sie, obschon sie auf immer realistischere Wirkungen ausging, da jetzt die Darsteller nicht bloß die darzustellende Persönlichkeit symbolisch andeuten, sondern wirklich als solche erscheinen sollten, doch noch zu einem bestimmten Teile symbolisch. Der Realismus der Dichtung beschränkte sich, wenn man von den eingelegten weltlichen Scenen, besonders den komischen, absieht, meist nur auf Äußerlichkeiten. Besonders was die Requisiten betrifft, bei denen man nichts übersah, was der biblische Text darin vorschrieb, sondern sie noch durch freie Zuthaten vermehrte. Dasselbe geschah bei Darstellung der Leiden des Herrn, die mit zum Teil krassen Realismus vorgeführt wurden. So zog z. B. Malchus einmal, als Christus sich niedersetzen wollte, um mit Dornen gekrönt zu werden, den Stuhl unter diesem hinweg, so daß er nieder zur Erde stürzte. Man wußte noch nicht, falls das Lächerliche nicht beabsichtigt war, daß nicht nur das Erhabene, sondern auch das Schreckliche dicht an das Lächerliche grenzt.

Daß diese Spiele in Frankreich eine noch weit größere und allgemeinere Anziehungskraft ausübten, als in Deutschland, wo sie meist auf das Volk, das Bürgertum und die niedere Geistlichkeit beschränkt blieben, während dort alle Stände bis zu den höchsten hinauf ein leidenschaftliches Interesse dafür an den Tag legten und sich bei Ausrüstung derselben überboten, erklärt sich nicht sowohl aus ihrem ungleich größeren Glanz und Pomp, als diese sich vielmehr daraus erklären. Die Spiele in Frankreich hatten eine viel reichere und dramatischere Entwickelung und die Schauspielkunst, zum Teil eben deshalb, eine höhere Ausbildung gewonnen. Die Verhältnisse lagen dafür ungleich günstiger. Ich will davon absehen, daß das lebhaftere und erregbarere Naturell der Franzosen, wie überhaupt der romanischen Völker, sie mehr dazu eignete, ich will nur hervorheben, wie die Puys im nördlichen Frankreich, sowie später die Confrèries de la passion, die die Moralitäten und Farcen pflegenden Bazochiens und die gewisse Spottspiele, die Sotties, in Aufnahme bringenden Enfants sans souci und ähnliche Vereinigungen gewissermaßen eine über ganz Frankreich

verzweigte Schule der Schauspielkunst bildeten und viele der dramatischen Darsteller in andauernder Übung erhielten. Gewiß würde sich unter gleich günstigen Verhältnissen auch in Deutschland schon damals eine Schauspielkunst haben ausbilden können, da es dafür nicht ganz an Talenten gefehlt hat. Ich will dafür nur auf den jungen Lyonard (wahrscheinlich Leonhard) aus Aachen verweisen, der bei einem Barbier in Metz (das damals noch deutsch war) in der Lehre stand und 1485 in dem französischen Mystère de Ste. Barbe die Heilige so verständnisvoll und mit solcher Ergebung spielte, „als es," nach einem erhalten gebliebenen Berichte, (s. Petit de Jouville, Les mystères) „möglich war, so daß mehrere Personen vor Rührung weinten und eine reiche Witwe ihn zum Erben einsetzte." Neben der Schauspielkunst hatte sich in Frankreich aber auch eine für die Zeit bedeutende Bühnenkunst entwickelt. Es wird in den Berichten über die Aufführungen der Mystères wiederholt die angemessene Ausstattung der Schauplätze mit Tapeten (Tapisseries) gerühmt und die Gebrüder Parfait berichten unter anderem, daß sich eine Aufführung in Saumur hierin vor allen auszeichnete und wegen ihrer Malereien, besonders des Paradieses, berühmt gewesen wäre. Während es in der Bühnenanweisung des deutschen Donaueschinger Passionsspiels noch heißt, daß Christus vor der Auferstehung aus dem Grabe zu schleichen habe, um sich unbemerkt ankleiden und sich dann wieder hineinlegen und in bischöflichen Gewanden daraus hervortreten zu können — während die Seelen der beiden neben dem Herrn gekreuzigten Schächer, ihnen als gemaltes Bild aus dem Munde hingen, um bei dem Guten von dem Engel ergriffen und in den Himmel getragen, dem Schlechten aber vom Teufel entrissen zu werden, der mit ihm zur Hölle fuhr — und worin sich die Unbehilflichkeit des damaligen deutschen Theaters sonst noch zeigt, — sind die Berichte über die französischen Aufführungen voll der Bewunderung über die Natürlichkeit, mit der die wunderbarsten Geschehnisse dargestellt wurden und über die kunstvollen Sekrets, Maschinerien und mechanischen Künste, die dabei zur Anwendung kamen. Bei einer Darstellung der Passion in Valenciennes (1547) stieg Lucifer auf einem Drachen aus der Hölle hervor, die Seelen des Herodes und des Judas wurden von dem Teufel durch die Lüfte entführt. Bei der Geburt des Herrn flogen die Engel singend durch die Luft. Ein andermal fing der dürre Stab Moses plötzlich zu grünen an und warf Blumen und Früchte unter die Anwesenden. Der Feigenbaum welkte sichtlich unter dem Fluche des Herrn. Ganz fehlte es den deutschen Darstellungen aber doch nicht an dergleichen Bühnenzauber,

nur war er mehr darauf gerichtet, den Zuschauern Furcht und Schrecken einzujagen. Schon vor Ankunft der englischen Komödianten verstand man hier bei Verwundungen Blut fließen zu machen. Bei Hinrichtungen durch das Schwert sah man den Kopf auf die Bühne fliegen und einen Blutstrahl aus dem Rumpfe emporsteigen.

In Frankreich führte man die Mysterien in einem Nebeneinander der verschiedenen einzelnen Schauplätze auf, sei es in geschlossenen Räumen oder im Freien. Links fing die Reihe mit einem Gebäude von zwei Stockwerken an, das untere stellte das Paradies, das obere den Himmel vor. Dann folgten die irdischen Schauplätze des Spiels, um rechts mit zwei Türmen zu schließen, welche den Wohnsitz des Teufels, die Hölle und Vorhölle enthielten. Vor diesen Schauplätzen war ein freier Raum, die Vorbühne, le champs, der als gemeinsamer Sprechplatz diente und den Verkehr zwischen den verschiedenen Schauplätzen vermittelte. Zu beiden Seiten befanden sich hier Plätze für die verschiedenen Nebenpersonen, insofern diese nicht zu einem bestimmten Schauplatz gehörten. Auch befanden sich hier noch die Standorte, der in dem Spiele etwa vorkommenden Propheten und allegorischen Figuren. Die Schauplätze wurden meist durch eine Aufschrift gekennzeichnet. Sie waren durch Vorhänge verschließbar, für den Fall, daß sie nicht mehr gebraucht wurden oder in einen andern Schauplatz verwandelt werden sollten. Auch ließen sich hinter die Vorhänge Dinge verlegen, die man nicht sehen sollte oder man bereitete hinter ihnen gewisse scenische Überraschungen vor. Die mehrtägigen Mystères boten den Vorteil, daß man die Bühne für jeden Tag besonders einrichten konnte und an jedem Tage nicht mehr Personen auf der Bühne zu erscheinen brauchten, als eben nötig waren. Dies erlaubte auch, daß ein Darsteller mehrere Rollen übernehmen konnte oder daß einzelne Rollen teilweise von verschiedenen Darstellern gespielt wurden, z. B. Jesus erst als Kind, dann als erwachsener Mann. In Deutschland herrschte im allgemeinen die Übereinanderordnung von Himmel, Erde und Hölle vor. Vor dem in der Mitte befindlichen irdischen Schauplatz, der in einem Nebeneinander in die einzelnen durch das Spiel bedingten Schauplätze zerfiel, breitete sich ein entsprechend erhöhter Spielplatz aus, der in Süddeutschland die Brügge genannt wurde, unter dem sich in der Mitte der Eingang zur Hölle befand. Zu diesem und der Vorbühne führten Stufen hinunter. Über dem irdischen Schauplatz befand sich die sogenannte Zinne, die auch den Himmel vorstellte. Daneben muß es aber auch noch eine einfachere Einrichtung gegeben haben, da anfangs die Hölle durch ein auf der Bühne stehendes Faß

dargestellt wurde, aus dem der Teufel heraus und wieder hineinsprang, wovon sich ein Zeugnis bis in unsere Tage in dem Perlicke-Perlocke des Kasperltheaters erhalten hat. Erst als die Stücke figurenreicher wurden und bis zu fünfhundert Personen umfaßten, hat man der Scene eine andere Einrichtung gegeben. Sie bestand dann aus einem niedrigen sich inmitten eines großen Platzes ausbreitenden Podium, das ein längliches in drei gleichseitige Felder zerfallendes Viereck bildete. Die Felder waren durch Brüstungen von einander getrennt und durch ein sich in der Mitte der Brüstungen eröffnendes Thor mit einander verbunden. Diesen Thoren entsprechend befand sich an der vorderen Querseite des Spielplatzes von außen der einzige Zugang. Da die Darsteller am Tage der Aufführung durch dieses Thor hereinzogen, um die für sie bestimmten Standorte einzunehmen und der Spielplatz am entgegengesetzten Ende einen erhöhten Abschluß durch den Berg Golgatha mit den drei Kreuzen erhielt, so konnte die um den Spielplatz versammelte Menge dem Spiele nur von den den Langseiten des Spielplatzes entsprechenden Seiten zusehen. Die einzelnen Standorte waren daher auf die beiden Langseiten des Spielplatzes verteilt und meist mit einem auf vier Pfosten oder Säulen ruhenden Dach überdeckt. Solche Standorte nannte man Hütten. Diese Einrichtung hatte den Nachteil, daß die Zuschauer immer nur das deutlich und unbehindert sehen und hören konnten, was sich auf ihrer Seite begab und ihnen hier zugewendet war. Daher die Hütten auch nicht verschließbar waren, weil dies den Übelstand noch gesteigert haben würde. Auch gab es hier keinen gemeinsamen Sprech- und Spielplatz, wie die Brügge und Vorbühne. Von dieser Einrichtung sind Pläne des Donaueschinger Passionsspiels und von einem Luzerner Osterspiel vom Jahre 1585 erhalten geblieben. Mone hat (a. a. O.) den ersten, Genée (Hans Sachs) den zweiten mitgeteilt, der noch ungleich verwickelter ist. Es ist nicht anzunehmen, daß diese überaus unzweckmäßige Einrichtung eine größere Verbreitung gefunden hat.

Ungewiß ist, ob den figurenreichen Stücken von seiten der Unternehmer des Spiels, wie in Frankreich der „Cri“ d. i. ein öffentlicher Aufruf, sich am Spiel zu beteiligen, vorausging und ob, wie dort, die sich dazu Anbietenden auch hier einer Prüfung unterzogen und auf gewisse Bedingungen verpflichtet wurden, zu dem das eidliche Versprechen gehörte, sich unweigerlich allen Anordnungen der Unternehmer, daher auch der Rollenverteilung zu unterwerfen. Wohl aber war es üblich, daß die Spieler am Tage der Aufführung zu einer bestimmten Stunde an bestimmten Punkten der Stadt versammelt waren, um sich

von da dem nach dem Spielplatze sich bewegenden Zuge unter Führung des Präcursors anzuschließen, der jedem Spieler den für ihn bestimmten Standort anwies und den Zuschauern die Bedeutung der verschiedenen Standorte und Schauplätze erklärte, worauf er das Spiel feierlich mit einer Anrede eröffnete.

Das Kostüm war im allgemeinen das standesgemäße der Zeit; nur Gottvater, Christus, die Jünger, die Engel und Teufel, sowie vielleicht die allegorischen Figuren machten davon eine Ausnahme. Ob bezahlte Erwerbsschauspieler unter den Darstellern waren, ist für Deutschland nicht mit Sicherheit festzustellen, für Frankreich wenigstens so viel, daß hier mitunter Spieler bezahlt wurden und diese daraus ein Gewerbe zu machen schienen.

Frauen sollen nach Mone auf der Mysterienbühne weder in Deutschland noch in Frankreich zulässig gewesen sein. Bei deutschen Darstellungen läßt es sich freilich nicht nachweisen, bei französischen aber sowohl in Deutschland (Metz), als in Frankreich. 1468 spielte im deutschen Metz ein junges Mädchen von 18 Jahren in dem Mystère de Ste. Cathérine die Rolle der Heiligen, die sie zu allgemeiner Bewunderung ausführte; 1535 wurde zu Grenoble in der Passion die Rolle der Mutter Gottes von Françoise Buatier zu vorzüglicher Darstellung gebracht und 1544 traten in dem gleichnamigen Mystère zu Valenciennes fünf junge Mädchen, deren Namen erhalten geblieben sind, in Frauenrollen des Stücks auf (Petit de Julleville: Les mystères).

Feste Theatergebäude hat, nach Mone, die deutsche Mysterienbühne nicht gekannt. Auch hat sich herausgestellt, daß das, was Hagen (Geschichte des Theaters in Preußen) die „Schauburg" der Zirkeler in Lübeck genannt und was damals auch einfach als „Burg" (Bühne) bezeichnet wurde, nur in einer beweglichen Bühne auf Rädern bestand, wie sie unter dem Namen der pageants in England gebräuchlich war. Das französische Mysteriendrama kannte aber schon feststehende Theater, wenn sie auch nicht immer von großer Dauer waren. Abgesehen von dem Theater der Pariser Passionsbrüder im Hospital de la Trinité und später im Hôtel de Flandres verschritt man an mehreren Orten dazu, für die bis zu vierzig Tagen anwachsenden Spiele und für eine massenhafte Zuschauerschaft, die zum Teil große Ansprüche machte, festere Baulichkeiten zu errichten, besonders wenn man darin, wie es öfter der Fall war, geschlossene Räume verlangte. Dies geschah z. B. 1516 in Meaux und 1536 in Bourges.

So sehr aber damals auch die kirchlichen Spiele Deutschlands gegen die Frankreichs an Glanz und Reichtum zurückstanden, so über-

lebten sie diese doch, obschon die Reformation sie einschränkte. 1598 wurden in Berlin durch einen Beschluß der Geistlichkeit die Aufführungen der Passionsspiele im Dom untersagt. Dafür sollten sie durch die Jesuiten in den deutschen katholischen Ländern einen neuen Aufschwung nehmen. Die Spiele der Jesuiten zeigen einen sehr verschiedenen Charakter. Weil sie damit immer eine Propaganda verbanden, so zogen sie den Bildungsgrad und den geistigen Zustand der Bevölkerungsschichten dabei in Betracht. Daher sie in den Gebirgen und auf dem Lande sich dazu der alten kirchlichen Spiele bemächtigten, die sie nach ihren Zwecken weiter entwickelten und umbildeten. Wogegen sie in den größeren Städten, um sich des Erziehungswesens zu bemächtigen, das inzwischen entstandene Schuldrama der Humanisten ergriffen. Hier und dort suchten sie durch die Sinne auf die Gemüter zu wirken, daher sie bei beiden einen gewissen Glanz und die italienische Bühnendekoration einführten, wie das Oberammergauer Passionsspiel beweist, das unter dem Einfluß der Jesuiten entstand. Auf alles dieses muß ich jedoch später zurückkommen.

II.

Die Schauspielkunst in den Händen der Schullehrer und Handwerker.

Wir fanden, daß neben den kirchlichen Spielen schon immer weltliche Spiele der Histrionen herliefen, ohne daß es doch möglich war, näher zu bestimmen, worin diese Spiele bestanden, bis endlich die in die kirchlichen Spiele eingedrungenen weltlichen Scenen und die bei dem Bürgertum einzelner Gegenden im 14. Jahrhundert hervortretenden Fastnachtspiele auf sie, als ihre gemeinsame Quelle, einiges Licht warfen, doch schwerlich auf alle der bei den Spielleuten vorgekommenen dramatischen Spiele, wennschon die verschiedenen Formen der Fastnachtspiele nicht mit Sicherheit auf eine ihnen entsprechende Verschiedenheit der Spiele der Spielleute, noch auf eine ähnliche Entwickelung derselben schließen lassen, wie sie von Leonhard Lier (Studium zur Geschichte der Nürnberger Fastnachtspiele) in scharfsinniger Weise für erstere darzuthun versucht worden ist. Zwar glaubt F. A. Witz (Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg), die damaligen Spiele der Histrionen bestimmter charakterisieren zu dürfen, indem er (S. 9) darüber sagt: „So viel ist doch

gewiß, daß hier wie überall in dieser Zeit (dem 13. und 14. Jahrhundert) wandernde Gesellschaften von Dorf zu Dorf und von Stadt zu Stadt ihre Bretterbuden aufschlugen und die Zuschauer durch geistliche Schauspiele, Sprichwörter, Sittensprüche und biblische Geschichte belustigten. Satiren auf die Siemänner (Hahnreie), Charlatanerie und Quacksalberei, Apotheker-Scenen, Verspottung des Ritterstandes und des zarten Minnedienstes, Parodie des asketischen Lebens, bei weitem aber am häufigsten die damalige Prozeßform waren die Gegenstände der Villanesischen Canzoni, Vilanellen oder Vilotten-Bauernspiele genannt — des 15. Jahrhunderts." Nur daß Witz uns die Zeugnisse für alles dieses schuldig geblieben ist.

Die uns handschriftlich oder durch den Druck bekannt gewordenen Fastnachtspiele gehören hauptsächlich den bayerischen Landen, und die frühesten dem 15. Jahrhundert an. Meistersinger waren an ihnen beteiligt; für den Nürnberger Folz ist es dargethan, für Rosenblüt wenigstens wahrscheinlich. Hysel (das Theater in Nürnberg) hat in der Schwarzischen Bibliothek zu Altdorf einen herrlichen Kodex, lauter Rosenplütsche Gedichte, darunter 11 Fastnachtspiele enthaltend, gesehen. Im 16. Jahrhundert schlossen sich andere an und gaben ihnen, besonders gilt das von Hans Sachs, einen wesentlich anderen Charakter. Obschon Augsburg früher als Nürnberg eine Meisterschule besessen zu haben scheint, glaubt man doch annehmen zu sollen, daß die Fastnachtspiele ihren Ausgang von Nürnberg genommen haben. Jedenfalls gehören diesem weitaus die meisten an, die wir kennen, während sich die übrigen auf Bamberg, Augsburg, Ingolstadt verteilen. Diese Spiele haben sich dann nicht nur im südlichen Deutschland, sondern auch in den angrenzenden nördlichen Ländern weiter verbreitet, und später sogar auf die Schweiz hinüber gewirkt. Wogegen die unter derselben Bezeichnung vorkommenden Spiele des nördlichen Deutschlands, insbesondere die Vastelavende Spiele der Zirkeler in Lübeck, sich wenn auch nicht selbständig, so doch unter anderem Einfluß entwickelt zu haben scheinen. C. Wehrmann in seinem Aufsatz: „Fastnachtspiele der Patrizier in Lübeck" (Jahrb. des Vereins für niederd. Sprachforschung) ist zwar der Meinung, daß Mitglieder der Zirkeler (so nach ihrem Ordenszeichen, einem Rade genannt), die sich während der Unruhen von 1408—16 in Süddeutschland aufhielten, diese Spiele dort kennen gelernt und dann nach Lübeck verpflanzt hätten, doch läßt sich leicht aus den Titeln der von 1430—1515 von den Zirkelern nach einem erhalten gebliebenen Verzeichnis aufgeführten Stücke, gleichwie aus dem verschiedenen

Charakter ihrer Dichter und Darsteller erkennen, daß diese Stücke ebenfalls von einem wesentlich anderen Charakter gewesen sein müssen, als die süddeutschen Fastnachtspiele. Denn diese bestanden ursprünglich nur in kurzen übermütigen Spottspielen, die unter dem Schutze der Fastnachtsfreiheit meist auf nichts anderes als auf eine offene Verhöhnung von Scham und Sitte hinausliefen, wodurch man den Zuschauern einen Possen zu spielen, einen Schimpf anzuthun beabsichtigte, in einer Weise jedoch, die ein rohes Lachen erregen sollte, daher sie auch Schimpfe genannt wurden, ein Wort, das damals diese doppelte Bedeutung hatte. Der Stoff dieser Spiele war zunächst immer dem täglichen Leben der niedrigsten Stände, dem Leben von Handwerkern und Bauern entnommen, welche letztere als die ausbündigen natürlichen Vertreter der unflätigsten Gemeinheit hingestellt wurden, die ihnen hier in den Mund gelegt wird. Diese Spiele waren von Leuten des Handwerkerstandes verfaßt (dem die Meistersänger ja ebenfalls angehörten), die bei der gegenseitigen Rancune ihr Mütchen an den ihnen verhaßten groben Bauern kühlten, indem sie dadurch zugleich ihre Mitbürger aufzogen und diesen einen Possen spielten. Sie wurden von ihren Gesellen verkleidet von Haus zu Haus, von Schenke zu Schenke in Umlauf gebracht. Wie hätten die feinen lübischen Herren, die auf ihre aristokratische Abstammung pochten, denn es waren Patrizier und Patriziersöhne gewesen, die 1375 zu Ehren der Dreieinigkeit die Zirkelbrüderschaft gegründet hatten, wohl Gefallen an diesen gemeinen, unzüchtigen Späßen finden und es wagen sollen, sie ihren Bundesbrüdern zur Nachahmung anzuempfehlen? Auch lagen ihnen ursprünglich dramatische Darstellungen fern. Es scheint, daß sie sich nicht vor 1430 diesen zugewendet haben. Die Schaffner der Brüderschaft wählten nun jährlich vier ihrer Mitglieder, denen die Ausrichtung dieser Spiele oblag, von denen zwei für die Dichtung, zwei für die Darstellung zu sorgen hatten. Doch waren die ersteren nicht verpflichtet, die Dichtungen selbst zu verfassen, wohl aber die zwölf jüngsten Mitglieder der Brüderschaft, unweigerlich jede ihnen übertragene Rolle anzunehmen und darzustellen. Die Spiele der Zirkeler bestanden nach den Titeln der in einem erhalten gebliebenen Verzeichnis zwischen 1430 und 1515 bei ihnen zur Aufführung gekommenen Stücke, in ihrem ersten Teile aus solchen, in denen historische Stoffe wohl meist ernst und sachlich behandelt waren, wogegen die Titel der späteren auf Roman- und Novellenstoffe, auf allegorische Behandlung und sittliche Tendenz hinweisen. Es liegt uns davon im „Henselin,“ einem Spiel, das von C. Walther

im 6. Jahrgang des Jahrbuchs des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung kritisch beleuchtet worden, ein Beispiel vor. Walther hält es für eine freie Bearbeitung des 1484 von den Zirkelern zur Aufführung gebrachten Spiels „von der rechtverdigheit" und glaubt, daß es später auch noch bei ihnen zur Darstellung gekommen ist. Es stellt sich als eine Art von Moralität dar, eine in Frankreich und England in Aufnahme und von dort, besonders von letzterem aus übertragene Gattung des Dramas, von der es vorher in Deutschland wohl kaum ein Beispiel gegeben hat. Es entsteht da die doppelte Frage: Waren die Spiele der Zirkeler ganz selbständig oder von anderer Seite beeinflußt und von wem? Und wodurch wurden sie überhaupt veranlaßt, die Aufführung dramatischer Dichtungen in ihre Festfeiern aufzunehmen? Die Beantwortung beider Fragen scheint auf die Niederlande hinzuweisen, mit denen Lübeck, wie alle Hansastädte, seit lange in regem Handelsverkehre stand. Befand sich doch hier wie in Hamburg eine niederländische Kolonie, wie sich andererseits nicht wenige Lübecker in den Niederlanden ansässig gemacht hatten. Schwering (Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland) weist auf die wechselseitige Beeinflussung des deutschen und des niederländisch-vlämischen Volksgeistes, sowie auf die Thatsache hin, daß in den deutschen Rheinlanden niederländische Spruchsprecher schon frühe gern gesehene Gäste waren und für Köln und Cleve 1361 als solche bezeugt sind; daß ferner in den Niederlanden sich Vereine zur Pflege des weltlichen Schauspiels gebildet hatten, die mit ihren Spielen im Lande herumzogen und einer davon, „die Gesellen van Diest" nachgewiesenermaßen „te wagen en te peerde" nach Aachen kam und hier das „Spel van Lancelot" aufführte. Besondere Anregung konnten die Zirkeler aber auch noch von den „Kamers van Rhetorica" empfangen haben, die sich damals über die Niederlande verbreitet hatten, in ihren Zwecken und Einrichtungen den deutschen Meistersingern ähnelten und wie diese der Pflege des Schauspiels (der abele Spele, der Spele van Zinne (der Sinnspiele) und der Sotternies (Schluchten)) oblagen, sie auch selbst zur Darstellung brachten und damit nicht nur im eigenen Lande, sondern später selbst in den angrenzenden Teilen von Deutschland herumreisten. Wenn aber die Spiele der Zirkeler auf die Niederlande zu verweisen scheinen, so weist die Art ihrer Darstellung vielleicht mehr noch auf England hin, insofern sie dieselben trotz der Ungunst der Jahreszeit und des Klimas im Freien auf einer Art beweglicher, den englischen pageants ähnelnden Bühnen, die sie die „Borch" oder auch die „Vastelavends-

borch“ nannten, zur Aufführung brachten. Walther führt den Namen auf den mit den Fastnachtsspielen früher verbundenen Schwerttanz zurück, bei dem die Hauptdekoration eine Burg gebildet haben soll. Dies ist aber bloße Vermutung und in hohem Grad unwahrscheinlich. Der Schwerttanz, der das Gerechtsam einer einzelnen Gilde war, das man vielleicht, wie das Schembertlaufen in Nürnberg, für eine besondere Gelegenheit erwerben konnte, bestand damals noch lange*), ohne daß dabei von einer derartigen Dekoration die Rede ist. Eher läßt sich das süddeutsche Fastnachtspiel auf das Schembertlaufen zurückführen, obschon auch dieses ursprünglich das Gerechtsam einer einzelnen Gilde (der Fleischhacker) war, insofern es sich später von dieser wieder abgelöst und selbständig weiter ausgebildet haben soll. Nach Wackernagel wurde aber im Mittelalter die Bühne vielfach mit den Namen Burg, castrum, palladium bezeichnet. In Holland wird noch heute das Theater Schouwburg genannt und in der Chronik des Hildesheimer Kammerschreibers Schnermacher heißt es, daß 1555 der Schulmeister von Sankt Andreas zur Aufführung seiner Judith auf dem Markt ein palatium habe bauen lassen (Gaedertz, Theaterzustände von Hildesheim). Auch in Süddeutschland wurden die Fastnachtspiele mit der Zeit etwas anständiger, es giebt deren sogar unter den alten, die einen durchaus ernsten Charakter haben, und andere, die eine wirkliche Handlung anstreben und eine scenische Einrichtung verlangen. Eines dieser figurenreicheren Spiele, das große Neidhartspiel, weist dabei geradezu auf die alte Bühneneinrichtung mit Ständen hin, mag es nun im Freien oder im geschlossenen Raume aufgeführt worden sein. Der Ein- und Ausschreier fordert nun nicht mehr auf, den eintretenden Spielern Platz zu machen, seine Worte sind nicht mehr an den Wirt und dessen anwesenden Gäste, sondern an das Volk, an die versammelten Zuschauer gerichtet. Jene Wandlung erklärt sich zum Teil aus einer scharfen Verordnung, die der Rat der Stadt Nürnberg gegen den unzüchtigen Inhalt der Spiele erlassen hatte, zum Teil aber auch aus dem veränderten Geiste der Zeit, der zunächst durch das von Italien ausgehende wiedererwachte Studium der noch vorhandenen Schriften der Griechen und Römer geweckt und angeregt wurde. Es entstand in Deutschland hierdurch eine geistige Bewegung die unter dem Namen des Humanismus bekannt ist. Vielen der dieser neuen Richtung angehörenden Gelehrten war es nur um die Wiederherstellung der alten Sprachen in ihrer ursprünglichen

*) 1677 fand er in Lübeck noch statt.

klassischen Reinheit und ihrer Verbreitung in dieser zu thun; sie empfahlen zu diesem Zwecke der Jugend das Lesen, Recitieren und Spielen griechischer und römischer Dramen, sie bestrebten sich, selbst welche hierzu in lateinischer Sprache zu dichten. Sie gewannen hierdurch einen epochemachenden Einfluß auf die Schulbildung und riefen eine ganz neue Art des Dramas, das Schuldrama, ins Leben, wobei sich ihnen die erwähnten Moralitäten, ihres sittlichen Zwecks wegen, besonders empfahlen. Einem anderen Teile der Humanisten genügte dies aber nicht. Er faßte noch überdies den Geist der erhalten gebliebenen Schriften des griechisch-römischen Altertums ins Auge. Ihm lag es vor allem daran, die darin überlieferten Wissenschaften zu weiterer freier Entwickelung zu bringen und das darniederliegende sittliche Leben der Völker zu heben, wodurch sie jedoch in Konflikt mit der Kirche gerieten, unter andern aber in Hutten einen Verteidiger fanden, dessen Wort so wuchtig und scharf wie sein Schwert war. Es waren besonders die niederländischen Humanisten, die sich hierbei hervorthaten. Sie standen mit an der Spitze dieser ganzen geistigen Bewegung und gehörten zu den bedeutendsten Dichtern des entstehenden neuen lateinischen Dramas. Auch boten sie die hauptsächlichste Veranlassung, daß nun die allegorischen Moralitäten in Deutschland in Aufnahme kamen. 1534 trat Gnaphäus mit seinem Acolastus, 1537 Macropedius mit Asotus und gleichzeitig Peter Diest (alle Niederländer) mit seiner lateinischen Übersetzung des englischen Everyman unter dem Titel Homulus, hervor. Das Aufsehen, das diese Dichtungen erregten, die Anerkennung, welche sie fanden, hatte niederländische und deutsche Übersetzungen und Bearbeitungen und zahllose Nachahmungen bis ans Ende des Jahrhunderts zur Folge. Sie verbreiteten sich den Rhein entlang bis tief in die Schweiz, durch die hessischen Lande bis in das Herz Deutschlands hinein und über Hamburg und Lübeck am Meere hin bis nach Danzig. In diesen Gegenden wirkte besonders der berühmte Dichter-Gelehrte Gnaphäus, der aus Holland vertrieben in Preußen Schutz und in Elbing und Königsberg nacheinander Anstellung als Rektor gefunden hatte, für die lateinische Schulkomödie. Noch vor dessen Acolastus waren aber in der Schweiz allegorische Spiele mit satirischer Spitze hervorgetreten. War doch die Allegorie schon immer im deutschen Drama vertreten gewesen, wenn auch nur beiläufig in Gleichnissen und in der Form von Streitgesprächen. Sie ist ein so naheliegendes, bequemes und eindrucksvolles poetisches Hilfsmittel, daß sie der Dichtung wohl keines Volkes gefehlt hat. In be-

sonderem Ansehen hat sie jedoch bei den Römern gestanden, die sogar die Personifikationen der menschlichen Geistes- und Gemütskräfte zu Gottheiten erhoben und ihnen Tempel errichtet haben. Auch ist nicht zu verkennen, daß die mittelalterliche Allegorie von den römischen Schriftstellern beeinflußt worden, wofür ich nur auf das Drama Fides et Spes der Nonne Hroswitha und auf die Thatsache hinweise, daß die Dichter der alten Fastnachtspiele die griechisch-römischen Götter als bloße allegorische Figuren verwendet haben. Doch ist die mittelalterliche Allegorie, wie sie sich in den spanischen Autos sacramentales und selbst in den oft spitzfindigen Streitspielen der Minnesänger darstellt, ohne Zweifel noch mehr durch die aus der aristotelischen Philosophie hervorgegangene Scholastik und deren Begriffswesen gefördert worden, ja ich glaube sagen zu dürfen, daß sich in den Moralitäten dem alten kirchlichen Drama geradezu ein scholastisches an die Seite gestellt hat. Es ist also nicht zu verwundern, daß mit der Wiedererweckung des Studiums der griechisch-römischen Sprache und Litteratur die Allegorie und die Moralitäten einen neuen Aufschwung genommen haben. Die Allegorie lag hierdurch ebenso in der Zeit, wie bei der durch die Reformation hervorgerufenen Aufregung der Geister die Satire, die in dem Kampfe der Zeit sich als Waffe und zugleich als Schild gebrauchen ließ, wie dies schon seit längerer Zeit in Frankreich geschah, wo, wie Petit de Juleville sagt, die öffentliche Satire zu keiner Zeit straffrei war, und sich daher in dem gedachten Sinne der Allegorie zu bedienen pflegte. Daß das satirische Drama sich in Deutschland zunächst in der Schweiz zeigte, ist erklärlich genug, da hier die Reformation sofort tiefe und starke Wurzeln geschlagen hatte. Die ersten allegorisch-satirischen Stücke, die Dramen Gengenbachs sind jedoch frei von antipäpstlicher Tendenz und nur gegen sittliche Gebrechen der Zeit gerichtet. Es wäre denn, daß, wie Goedeke glaubt „Ein frischer Combißt“ ihm wirklich zuzuerkennen ist. Dagegen tritt die antipäpstliche Tendenz bei mehreren Spielen Manuels ganz offen in voller Stärke hervor. Daneben zeigen sich aber auch Stücke mit anderer politischer Zeittendenz und in Jakob Rueff's „Wilhelm Thellen“ der erste Versuch eines nationalen patriotischen Dramas, was alles damals der Schweiz einen hervorragenden Platz in der Entwickelung des deutschen Dramas verleiht. Besonders konnte das neue und aktuelle Interesse, das diesem hierdurch gegeben war, nur anregend auf die Entwickelung der Schauspielkunst einwirken, obschon von dieser aus jener Zeit nur dürftige Nachrichten auf uns gekommen sind.

Insofern der Humanismus auf die höheren Ziele der Volksbildung und der freien Weiterentwickelung der Wissenschaften gerichtet war und mit der römischen Kirche hierdurch in Streit geriet, hatte er der Reformation die Bahn gebrochen, war er von dieser in gewissem Sinne ein Bundesgenosse und mußte, wie sie, der Entwickelung eines neuen deutschen Dramas förderlich sein. Insofern seine Bestrebungen jedoch einseitig die Wiederherstellung der lateinischen Sprache und einer neuen lateinischen Dichtung verfolgten, mußte er die Entwickelung der nationalen Sprache in Deutschland, mußte er die Entwickelung der deutschen Dichtung, des deutschen Dramas geradezu unterbinden. Unter denen die dieser Richtung angehörten war es der Rektor des neu gegründeten Gymnasiums in Straßburg, Johannes von Sturm, der dieses zu einer europäischen Berühmtheit und zu einem Hauptsitze der lateinischen Schulkomödie machte.*) Sowohl hierdurch, als durch seine Schüler gewann Sturm einen außerordentlichen Einfluß auf die übrigen Schulordnungen Deutschlands. Er wirkte besonders auf die württembergische von 1559 und durch diese auf die braunschweigische und chursächsische ein. Es war ein Glück, daß wie sehr auch die deutschen großen Reformatoren, Luther und Melanchthon, die pädagogischen Bestrebungen der Humanisten anerkannten und zu fördern suchten — die Zwickauer Schulordnung bestimmte bereits 1523, daß Mittwochs nach geschehener Repetition und Sonntags nach der Kirche „eine Komödie aus dem Terentius zur Stärkung des Gedächtnisses und zur Übung in der Aussprache und in der Geschicklichkeit des Leibes gespielt werden soll“ — sie doch, besonders Luther, jeder Einseitigkeit auf Kosten der deutschen Sprache entschieden entgegenwirkten. Er forderte nicht nur zur Pflege der letzteren auf, wofür er in seiner Bibelübersetzung ein leuchtendes Muster aufstellte, sondern munterte auch zur Dichtung und Darstellung deutscher Dramen, allerdings nur biblischer Dramen, auf. Auch hierin ging die Schweiz, doch nur zufällig, allen anderen deutschen Landen voran. Drei Jahre vor der ersten Aufführung der „Susanna“ Paul Rebhuns in Kahlau, trat der Augsburger Sixt Birk als Schulmeister bei F. Theodor in Basel ein und ließ 1532 daselbst durch die jungen Bürger der minderen Stadt seine Historia von der frommen und gottesfürchtigen Frauen Susannen zur

*) Unter ihm bildete sich in Straßburg eine Genossenschaft spielender Schüler, was dann zur Bildung ähnlicher Genossenschaften unter den Studierenden der deutschen Universitäten anregte.

Aufführung bringen. Das Stück war zwar nicht ausgesprochenermaßen, so doch thatsächlich durch zwischenfallende passende Chöre in Akte geteilt.

Die Angriffe der protestantischen Gelehrten und Dichter auf die Anmaßungen und Übergriffe des Papsttums und die kirchliche Mißwirtschaft blieb von katholischer Seite nicht unerwidert. Doch hielt man es fast für noch wichtiger, ihnen die Schule streitig zu machen. Den protestantischen Hochschulen traten sehr bald in den Jesuitenschulen katholische und den protestantischen Schulkomödien katholische in den Jesuitenspielen gegenüber, die bei der weltmännischen Geschmeidigkeit, der unbedenklichen Klugheit ihrer Leiter, die (selbst wieder von Rom, ihrem Mittelpunkte, ihre Weisungen erhaltend) sich aller Mittel, selbst aller bei ihren Gegnern bemerkbaren Vorteile zu bemächtigen wußten, um durch die Sinne des Auges und Ohres die Gemüter zur Erreichung ihrer Zwecke gefangen zu nehmen und bei ihren ungleich reicheren Hilfsquellen, ihnen nur zu bald gefährlich werden sollten. Die Jesuiten eigneten sich dazu (wie Jacob Zeidler: Studien und Beiträge z. Gesch. der Jesuitenkommödie, sagt) Sturms humanistisches Unterrichtsprinzip an, dessen formales Ideal die Ausbildung eleganten lateinischen Stils in Rede und Schrift war, sowie die Reizmittel des italienischen Bühnenwesens, die Wirkungsweise der großen Dichter, wie die Anziehungsmittel der Haupt- und Staatsaktionen. „Wie die Gesellschaft Jesu selbst von allen Ereignissen der Zeit berührt wurde, ohne ihr Wesen zu verändern, so wurde auch die Jesuitenkomödie von allen Entwickelungsformen beeinflußt, welche das Drama der Neuzeit seit der Renaissance durchmachte, um doch immer ihren alten Typus zu bewahren“. Dieser Typus bestand, nach Zeidler, in der Zweiteiligkeit der Handlung, die einerseits eine reale, andererseits eine transcendentale war, die aber beide fortwährend auf einander bezogen erscheinen. In steter Beziehung auf das Jenseit vollziehe sich das irdische Leben. Erst durch diese Beziehung erhalte es Bedeutung. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Die scholastische Philosophie lehre alles Geschehen nur als ein Beispiel auffassen. Eher als die Oper für die Gesellschaftskreise der Höfe führten die Jesuitenspiele für alle Stände an den Hauptstätten ihrer Wirksamkeit (Wien, München, Ingolstadt, Prag, Linz ꝛc.) die italienische Bühnendekoration ein, die die alte Bühneneinrichtung für immer verdrängen sollte. Sie bemächtigten sich der größten Stoffe der Weltlitteratur, besonders der des spanischen Dramas, sowie des Zaubers der Musik und des Gesanges, sie er-

griffen die bestechenden Reize des Balletts und verschmähten selbst die Späße des Hanswursts in der Volkssprache nicht. „Alle Künste der Rhetorik und Poesie, der Dialektik und Kasuistik, auf deren Erlernung und Ausbildung der Orden so viel Mühe verwendet, wurden hier in lebendige Bewegung gesetzt und drangen auf Herz und Verstand der Zuschauer erbarmungslos ein.“ Es wäre jedoch ungerecht zu verkennen, daß die Schauspielkunst unter ihrer Leitung außerordentlich gewann. Die protestantische Schulkomödie wurde hierdurch in Schatten gestellt, wie sehr sich der Rektor Sturm dagegen auch wehrte, sich gleichfalls nach italienischem Vorbild ein Theater erbauen ließ, die italienische Dekoration darin einführte und mit ihnen an Glanz der Ausstattung zu wetteifern suchte. Wolfgang Schmelzl führte, nachdem er zum Katholizismus übergetreten war, um in Wien als Schullehrer angestellt werden zu können, hier als solcher bei den Schotten die Schulkomödie und das biblische Drama ein. Er hatte damit von 1542—1551 bei hoch und niedrig viel Zulauf und Anerkennung gefunden. Man hat ihm diese auch in neuerer Zeit, vielleicht unverdient, zu teil werden lassen, weil er damals der einzige Vertreter des deutschen Dramas in der Kaiserstadt war. 1551 eröffneten aber die Jesuiten ihr Theater in Wien. Es war auch das letzte Jahr, in dem er öffentliche Spiele veranstaltete, sei es, daß er nicht mit ihnen zu wetteifern wagte, oder, was wahrscheinlicher ist, weil sie ihn abfanden. Jedenfalls erhielt er im nächsten Jahre die Pfarre zu St. Lorenz auf dem Steinfelde. Schon 1554 hatten die Jesuiten 800 Schüler, während die Universität nur noch von 80 Studierenden besucht wurde. 1599 erregten aber ihre Spiele selbst bei dem Orden Anstoß, so daß eine Verordnung ihnen einschärfte, die Spiele ausschließlich in lateinischer Sprache abzuhalten und vulgärsprachliche oder unanständige Zwischenspiele ebenso auszuschließen, wie die Frauenrollen und das Erscheinen der Darsteller in weiblichen Kleidungen. 1602 wurden die Frauenrollen aber doch wieder zugelassen. Die Allegorie und die Mythologie nahmen in diesen Spielen einen großen Raum ein und mußten manches decken, wie der Titel eines Spiels „Hecathus et Voluptia“ beweist, das 1557 vor 3000 Personen dargestellt wurde. Die Gunst des Kaiserhauses wurde mit allen Mitteln der Schmeichelei zu gewinnen gesucht. 1604 wurde der Kaiser Matthias unter rauschender Musik von Faunen und Satyren empfangen und zu einem kostbaren Mahle geleitet, an das sich die Darstellung eines Matthias-Dramas schloß. Dafür bezahlte der Hof die kostbaren Ausstattungen der Spiele, deren eine, bei Gelegenheit

der Jubelfeier des Ordens (1640), sich auf 13000 Gulden belief. Nach einem Te Deum traten 100 Knaben in weißen und roten Gewändern auf und sangen Hymnen auf die Gesellschaft Jesu. Ein Genius verkündete hierauf in langer Ansprache ihr Lob. Auf vier bisher verdeckten Bühnen zeigten sich jetzt die vier Weltteile in Bildern und Gruppen; auf einer inmitten des Schauplatzes (dem Platze am Hof) stehenden Pyramide entzündete sich ein Feuerwerk, das sich über die vier Theater in den Ecken des Platzes fortpflanzte. Reiterscharen zogen von ihnen herab. Engel stimmten in verschiedenen Sprachen ihre Gesänge an. Dann folgte der Epilog. 1620 eröffnete die Gesellschaft ein Theater, das sie im neuen Auditorium errichtet hatte. 1650 erhielt sie ein noch größeres, das 3000 Personen faßte. Daneben hatte sie noch ein kleines Übungstheater. Das Theater zeigte die Barockdekoration mit ihren drei Thoren und deren perspektivischen Einblicken. Der Spielplatz stieg etwas an und wurde hinten und vorn von zwei Vertiefungen eingeschlossen. Die vordere diente zur Aufnahme des Orchesters; die hintere zur Aufnahme der wechselnden Hintergründe. Auch bot er Anlagen, große Gruppen versenken oder emporsteigen lassen zu können. Die Seitendekorationen wurden durch drehbare Prismen gebildet, zwischen denen breite Aus- und Eingänge waren. (A. Weilen, die Theater Wiens.) Es war wohl der Grundtypus aller Jesuitentheater. Der erfolgreichste Dichter der Wiener Jesuitendramen war Nicolaus Avancinus aus Trient. Sein berühmtestes Werk war die Pietas victrix. Von 1665 an wurden deutsche, ganz im Volkston gehaltene possenhafte Zwischenspiele eingeführt. Joh. Baptist Adolph aus Liegnitz erlangte darin eine gewisse Berühmtheit.

In Ingolstadt trafen die Jesuiten 1556 ein; in München drei Jahre später. K. v. Reinhardstöttner (Z. Gesch. d. Jesuitendramas in München) bestätigt, daß sie das Humanistendrama, das sie hier vorfanden, ergriffen und nach ihrer Art weiter ausbildeten. Doch fügt er hinzu: die Ratio studiorum stellte fest: Zweck und Aufgabe des Theaters sei, die Gemüter zu rühren, vor bösen Sitten zu warnen, schlimmen Umgang meiden zu lehren, Gelegenheit zur Sünde hassenswert zu machen; wogegen es den Eifer für Tugend, die Nachfolge der Heiligen zu fördern suchen solle. Kein weibliches Wesen solle Zutritt zur Bühne haben, weibliche Kleidung nur notgedrungen zur Anwendung kommen, dann aber züchtig und würdevoll sein. Es geht daraus hervor, daß hier die Dramen einen ungleich ernsteren und salbungsvolleren Charakter hatten, als in Wien. „In den ersten Zeiten ihrer

Bühnenthätigkeit" — sagt K. v. Reinhardstöttner daher — „haben die Jesuiten Großes geleistet. Dramen voll Kraft und Hoheit brachten sie auf die Bühne." Auch hier gelang es der Geschmeidigkeit der Väter Jesu den Hof für sich zu gewinnen. Ihre Bühne war längere Zeit das Hoftheater der bayerischen Herzöge.

Inzwischen hatte das eigentliche Bürgerdrama, das Drama der Handwerker und Meistersinger einen großen Aufschwung genommen, was es der Thätigkeit eines einzigen Mannes verdankte, der aber, obschon er seiner Zeit in einzelnen Dichtungen von anderen an Gedankenreichtum und Tiefe übertroffen sein mag, in der Totalität seines Schaffens als der weitaus bedeutendste dramatische Dichter derselben fast allgemein anerkannt worden ist. Der Nürnberger Schuhmacher Hans Sachs hat neben der gewissenhaften Ausübung seines Handwerks und seiner häuslichen Pflichten die erstaunliche Zahl von mehr als 6000 Dichtungen vor sich gebracht, eine Fruchtbarkeit, auf die er selbst großen Wert legte, da er sie allmählich in drei Bände sorgfältig eingetragen, mit genauer Angabe des Tages ihrer Entstehung versehen und bei jeder die Zahl ihrer Verszeilen angemerkt hat. Auch ist es die Ursache, daß er mit seinen 208 dramatischen Spielen der verschiedensten Art, Tragödien, Komödien, und Fastnachtspielen, weltlichen, heiligen und biblischen, allegorischen und historischen, novellistischen und romanhaften, seiner Zeit ganz allein ein reiches Repertoire schaffen und hinterlassen konnte. Zwar war er noch vielfach mit den Mängeln der damaligen deutschen dramatischen Dichter behaftet. Auch er hatte keine tiefere Einsicht in das Wesen des Dramatischen, das er nur in der dialogischen Form zu erkennen glaubte, wie er das Poetische hauptsächlich in der Vers- und Reimbildung fand. Noch weniger hatte er einen deutlichen Begriff von der eigenartigen Verschiedenheit des Tragischen und des Komischen. Er ahnte nicht, daß es zur Übertragung des epischen Stoffes in die dramatische Form einer besonderen Organisation und Anordnung, einer andern äußern und einer noch um vieles tiefer in den individuellen Charakter und seine Gemütslage eindringenden inneren Motivierung bedürfe. Ihm war es genug, den epischen Stoff, so wie er ihn vorfand, in die dialogische Form zu bringen. Er reihte mit der naivsten Unbedenklichkeit Verhältnisse aneinander, die nach Raum und Zeit getrennt waren. Ließ er einen Boten an eine ferne Person absenden, so stand auch diese schon da. Ließ er den Befehl zum Sturm einer Festung erteilen, so fiel sie auch schon „mit Gerümpel" zusammen. Er ging vollständig in der kleinbürgerlichen

Anschauung seiner Zeit auf, wobei er aber viel Scharfblick und einen umfassenden Überblick verriet. Er war unbekümmert, wie Menschen anderer Zeiten, Länder und Stände gefühlt, gedacht, gesprochen und gehandelt haben würden, er stellte sie alle wie Leute dar, die seiner eigenen Zeit, dem Kreise seiner eigenen Erfahrung angehörten, vom Standpunkte seiner bürgerlichen Anschauung, daher sie alle dasselbe geistige Kostüm tragen und alle gleichsam mit demselben Tone sprechen. Teilte er in seinem Spiele von den „ungleichen Kindern Evä" dem lieben Gott doch unbedenklich, wie man gesagt hat, die Rolle eines „katechisierenden Superintendenten" zu. Wo er daher Menschen darstellt, die in den Kreis seiner Anschauung fallen, wie in seinen Fastnachtspielen, oder es ihm doch gelingt, andere auf den Ton seiner Zeit zu stimmen, da ist er ein völlig anderer, als in Stücken, wo ihm dieses versagt ist. In jenen bewegen sich seine Menschen frei und natürlich, während sie in diesen steif und hölzern erscheinen und nur zu oft den Figuren auf Bildern gleichen, denen das, was sie ausdrücken sollen, auf einen Zettel geschrieben, zum Munde heraushängt. Auch kam noch hinzu, daß bei jenen zwei andere große Vorzüge besonders behaglich und gewinnend hervortreten konnten: bei den Fastnachtspielen, die große Gabe des Humors, die Hans Sachs vor fast allen der gleichzeitigen Dichter auszeichnete und die er hier mit der ihm eigenen Schalkhaftigkeit zur Anwendung brachte, und in den anderen Spielen die Treuherzigkeit, die Gemütlichkeit, die Biederkeit und die Frömmigkeit seiner Natur und seines Charakters, die ebenso wie die Liebe, mit der er seinen Dichterberuf ausübte und an den er mit naiver Überzeugung glaubte, in anheimelnder Weise zum Ausdruck kamen. Er ist keineswegs frei von der Derbheit der Zeit — die schmutzige Roheit der alten Fastnachtspiele tritt auch bei ihm, wenn schon selten, hervor, wie z. B. sein Neidhartspiel schmutziger, als das große der alten Fastnachtspiele ist. Mit Recht hat Genée darauf hingewiesen, daß die ergötzliche Satire, die Shakespeare ein paar Decennien später über die Handwerkerspiele seines Landes ergoß, sich auch auf ihn anwenden lassen könnte, so sehr er sich auch über diese erhob. Nur möchte ich glauben, daß die bei ihm wiederkehrende, an die Zuschauer gerichtete Warnung, das dargestellte nicht für wirklich zu nehmen, sich nicht davon erschrecken zu lassen, dazu nicht gehört. Die Ironie fällt hier auf die Zuschauer, bei denen er mit Recht eine solche Verkennung voraussetzen konnte, bei Shakespeare fällt sie dagegen auf die Schauspieler, denen dieser jene Warnung den gebildeten vornehmen Athenern gegenüber, die sie verspotten, in den

Mund gelegt hat, zurück. Hans Sachs war von einem außerordentlichen Bildungstriebe beseelt und suchte sich das ganze Wissen der Zeit, so weit es ihm in deutscher Sprache zugänglich war, anzueignen. Er war in den deutschen Geschichts-, Roman-, Novellen- und Schwänkebüchern völlig bewandert. Und was er davon in sich aufnahm, fühlte er sich auch gedrängt, auf die ihm eigene Weise in die poetische Form zu übertragen, wobei er bei der Fülle seines ungemeinen Sprachschatzes, worin er damals vielleicht nur von Luther übertroffen worden ist, mit Leichtigkeit überall den geeigneten Ausdruck und den sich zwanglos einstellenden Reim fand. Am glücklichsten war er dabei, wie schon angedeutet, im Fastnachtspiel, das er, indem er ihm einen reicheren, mannigfaltigeren und dramatischeren Inhalt gab, zu hoher Entwickelung brachte und darin wirklich in seiner Art kleine Meisterwerke schuf, die noch heute ergötzen. Mit ihnen hatte er 1517 seine dramatische Dichtung eröffnet, um sie schon im nächsten Jahre wieder für lange verstummen zu lassen. Man erklärt dies teils aus dem Umstand, daß er damals sein Meisterstück machte, sich vermählte und einen eigenen Hausstand gründete, teils aus der sich gerade ankündigenden und sich entwickelnden Reformation, die auf sein frommes Gemüt den tiefsten Eindruck und ihn zu einem begeisterten Anhänger Luthers machte. Doch will mir beides jene auffällige Zurückhaltung nicht genügend erklären, da er ja doch in dieser Zeit vieles andere dichtete. Warum hätte er seine dramatische Muse nicht ebenso gut, wie andere, in den Dienst der Reformation stellen können, da er dies doch in den von ihm damals in Prosa verfaßten Dialogen gethan hat? Sollten nicht doch vielleicht gewisse religiöse Bedenken gegen das Schauspiel mit eingewirkt haben, die damals von einem Teile der reformatorischen Geistlichkeit genährt wurden. Erst 1527 nahm Hans Sachs die dramatische Dichtung wieder auf und lange nur zögernd, erst 1530 einen zweiten Versuch. In den 23 Jahren von 1527—49 entstanden nur 37 Stücke. 1533 trat er mit dem ersten biblischen Drama hervor, dem bis 1546 nur noch zwei solcher Spiele folgten. Wogegen sich von dem Jahre 1550 an eine sich geradezu überstürzende dramatische Thätigkeit bei ihm einstellte. Von 1550—59 allein hat er nicht weniger als 144 Tragödien, Komödien, Spiele und Fastnachtspiele von seinen 208 dramatischen Dichtungen geschrieben. Bemerkenswert ist dabei, daß, obschon Hans Sachs seine größeren Stücke fast alle in Akte geteilt hat und Puschmann es für gebräuchlich hielt, zwischen die Akte der von Meistersängern herrührenden Spiele Chöre zu legen, bei ihm nichts darauf hinweist. Und doch scheint,

da man damals noch keinen Vorhang kannte, außer dem Abgang aller auf der Scene befindlichen Personen, was damals vielleicht das einzige sichtbare Kennzeichen einer Scenenveränderung im Akte war, das Singen von Chören und Liedern oder ein musikalisches Zwischenspiel das einzige sinnenfällige Merkmal des Aktschlusses für die Zuschauer gewesen zu sein. Es ist um so auffallender, als Sachs im Vorwort zu dem dritten Foliobande seiner bei Georg Willer in Augsburg erschienenen Werke erklärt, daß er die in ihm enthaltenen 102 Spiele*) „den meisten theil selb hab agieren und spielen helffen." Eduard Devrient, der in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" der Phantasie zuweilen einen zu großen Spielraum gestattet hat, und dabei die Tendenz verfolgt, die überlegene Bedeutung des Schauspielers für die Entwickelung des Theaters ins Licht zu rücken, hat dies zum Anlaß genommen, in Hans Sachs nicht nur den Dichter, sondern zugleich den Schauspieler zu sehen und diesem die Fortschritte zuzuschreiben, die er bei ihm in Bezug auf das Dramatische und Theatralische zu erkennen glaubt. Nur weil Hans Sachs zugleich Schauspieler gewesen sei, sei er, wie sehr er auch noch in den Kinderschuhen des Dramas gestanden hätte, der für seine Zeit bedeutende und epochemachende dramatische Dichter geworden. Es ist zwar noch zweifelhaft, ob Hans Sachs wirklich selbst mit als Schauspieler in seinen Dramen thätig gewesen ist, wenigstens wird es von seinem Geschichtschreiber R. Genée entschieden in Abrede gestellt. Wenn es aber auch wirklich der Fall war (und so gewiß damals unter dem „Actor" der Leiter des Schauspiels verstanden wurde, wird doch der Ausdruck „agieren" nicht nur dafür, sondern auch für „mit Lebendigkeit schauspielerisch darstellen" gebraucht, so daß die Fassung der oben ausgehobenen Stelle kaum einen Zweifel läßt, daß Hans Sachs damit habe sagen wollen, er selbst habe mit dargestellt und gespielt) so ist damit doch noch keineswegs dargethan, daß er für seine Zeit ein wirklich einsichtsvoller, guter Schauspieler gewesen ist. Ed. Devrient nimmt es ohne weiteres an. „Die Schauspielkunst" — liest man bei ihm — „ahnte hier zum erstenmale den Umfang ihrer Selbständigkeit. Über das bloße gesprochene Wort hinaus versuchte sie sich auf das sichtbare der Lebensäußerung, auf den mimischen Ausdruck zu stützen und indem sie mit der körperlichen Beredsamkeit die des Wortes durchdrang, wirklich dramatisches Leben zu erzeugen." Devrient glaubt,

*) „Die zum teil vorhin in etlichen Fürsten- und Reichsstetten mit freuden von wunder der zuseher" aufgeführt worden seien.

es aus den Bühnenweisungen des Dichters schließen zu dürfen, in denen er, nach ihm, weit über das hinausgehe, was man bei den früheren deutschen dramatischen Dichtern zu beobachten habe. Er mißt ihm diesen auf unmittelbare Nachahmung der Natur gerichteten Trieb hauptsächlich deshalb bei, weil er im Gegensatz zu der gelehrten dramatischen Dichtung der Zeit ein ganz nur aus der Volksseele hervorgegangener, volkstümlicher und volksmäßiger Dichter gewesen sei. Ich selbst vermag diesen Fortschritt in seinen Bühnenweisungen nicht zu finden. Sie sind nicht nur überaus kärglich, sondern auch in ihrer meist stereotypen Wiederkehr marionettenhaft und unbeholfen, wie z. B. die stehende Weisung beim Auftritt hoher Personen „kommt und setzt sich“. Oder das „schlegt die Hand ob dem Kopf zusammen“ als Zeichen der Verwunderung, des Staunens oder der Verzweiflung oder „spricht mit auffgehobenen Henden“ oder „fällt auff die knie“, „hebt die Hand auff und spricht“ oder „kratzt sich im kopf“ ꝛc. als Zeichen der Verlegenheit, Unschlüssigkeit oder des Zweifels. Inzwischen ist es Devrient wirklich gelungen, eine beschränkte Zahl von Sachsischen Bühnenweisungen herauszuheben, die für seine Ansicht zu sprechen scheinen, so, wenn er, als man Griseldis das Kind nimmt, vorschreibt: „sie sieht im senlich nach“ oder im Spiele „vom Teufel, der sich zur Ehe ein alt Weib nimmt“, dieses, als es ihn hin und wider schickt, hinter ihm her schnalzen läßt, oder wenn der verwundete Antonius bei ihm „kränklich“, die Kleopatra, als sie den Geliebten sterben sieht, dagegen „kläglich“ spricht. In den beiden ersten Fällen bringt die vorgeschriebene Gebärde wirklich etwas zu den Worten hinzu, was für sie und den Charakter des Sprechenden bezeichnend ist. Wogegen in den beiden letzten Fällen der vorgeschriebene Ton nur dem entspricht, was schon in den Worten enthalten ist. Gleichwohl muß damals noch oft dagegen gefehlt worden sein, da schon längere Zeit vor Hans Sachs darauf hinzuwirken versucht worden ist. Heißt es doch schon in der von dem Theologen H. Bullinger seiner „Lucretia“ beigefügten Spielrolle: „Das wäßen vn' das läben in diß, vnd andren spilen, stedt nit alleyn inn sprüchen, sonder vyl meer im wäßen, würcken vnd gbärden, Nemlich man sich vlyß deren sitten vnd wäßens, vnd anfechtung', derem personn' man tregt, daruß volget, das wyß vnd bärd läbend, so sy sunst tod wärend.“ Trotz der Hans Sachsischen Dramen- und Bühnenweisungen glaubte sein Schüler, der Görlitzer Schuhmacher (oder Schneider?) Adam Puschmann, der von ihm in der Meistersingerkunst (für die er dann in Görlitz, sowie später in Breslau wirkte) unterwiesen worden war, in der

seinem 1580 verfaßten, 1592 im Druck erschienenen Schauspiel: „Von dem Patriarchen Jacob ꝛc." angefügten Erläuterung in Betreff der Aufführung doch wieder darauf zurückkommen zu sollen, indem er sagt: „Ferner soll ein jeder Actor auf Personen sehen, welche zu der Action wohl tüchtig sind, also daß das Aussprechen der Wörter mit den Gestibus concordire, denn wo solches nicht geschieht, kann leichtlich dem Spiel oder dem Actor sammt den Personen ein vitium entstehen."

Und doch war der Einfluß, den Hans Sachs damals mit seinen dramatischen Dichtungen ausübte, ein sehr großer, wennschon keineswegs im einzelnen ein so bedeutender, wie der der drei großen Moralitäten der Zeit, des Homolus, Acolastus und Hecastus, die unzählige Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachahmungen in deutscher Sprache hervorriefen und über ganz Deutschland verbreitet waren. Nur bleibt zu bedenken, daß wir über das gelehrte Drama, dem sie angehörten, besser unterrichtet sind, als über das der Meistersinger und Handwerker, weil uns über sie fast nur die städtischen Archive einige Auskunft zu geben vermöchten, und sie den diese betreffenden Aktenstücken meist nicht die Bedeutung zuerkannt zu haben scheinen, um sie bis auf unsere Tage aufzubewahren; abgesehen von den Zerstörungen, welche die Kämpfe der Zeit darin angerichtet haben werden. Mit Recht bemerkt K. Trautmann (Nachr. a. d. Theaterzust. d. schwäb. Reichsstädte im 16. Jhdt.): „Die Beschlüsse des Rats in weniger wichtigen Angelegenheiten, und als solche betrachtete man ja meistens dramatische Aufführungen, zumal wenn sie von dem gegen Ende des 16. Jahrhunderts zahlreich auftretenden Wandertruppen ausgingen, scheinen nicht in die Protokolle eingetragen worden zu sein. Entweder wurde die Entscheidung auf mündliche Anfrage mündlich erteilt oder nur auf der Rückseite der vom Bittsteller eingereichten Eingabe in kurzen Worten vermerkt. Ging nun die Eingabe, wie es oft genug vorkam, verloren, so hinterließ das Gesuch in beiden Fällen keine Spur. Es wäre daher unrichtig, aus dem oft jahrelangen Schweigen der Ratsprotokolle auf ein Ermatten des dramatischen Lebens schließen zu wollen." Von den vielen Stücken, die nach Sachs, von ihm schon vor 1561 in Nürnberg gespielt worden sind, hat bis jetzt, so viel ich weiß, aus den Nürnberger Ratsprotokollen der Namen keines einzigen festgestellt werden können, wogegen die Archive anderer Städte, wie Nördlingen, Frankfurt a. M., Danzig, München sichere Nachrichten über die von Hans Sachs aufgeführten Stücke, allerdings aus zum Teil etwas späterer Zeit, enthalten. In Nördlingen scheinen, nach

Trautmann, die Meistersinger mit Vorliebe Stücke von Hans Sachs zur Aufführung gebracht zu haben, wie nach J. Bolte (Das Danziger Theater im 16. und 17. Jhdt.) die Zünfte der Handwerker in Danzig. In Nördlingen wurde nachweislich von den dortigen Meistersingern: „Hans Sachsen Comedj von dem jungsten gericht“ und „vom sterbenden Menschen“ gespielt, sowie wahrscheinlich „David vnd Besabett“, „von der falschen Kaiserin mitt dem vnschuldigen Grafen“, „von brüderlicher Lieb' und Treu,“ „die tragedie von der junkfrau Pura vnd dem riter Godfried“ und „von der Lisabetha“. Doch auch der Schulmeister Zihler daselbst bemächtigte sich verschiedener Dramen des Hans Sachs, um sie, wie Trautmann (die dramatischen Dichtungen des Nördlinger Schulmeisters Zihler im Arch. f. Litt. 13) dargethan, mit einigen sie verbreiternden Zusätzen für eigene auszugeben, als „Die kindheit Mose“, „Joel mit Sissera“ und „Jephta mit seiner Tochter“. Dasselbe that nach Schlager und Alex. v. Weilen der Trabant Georg Lucz in Wien mit dem Spiel „von den sechs streitbaren Kämpfern zu Rom“, vielleicht das einzige Stück, das damals von H. Sachs nach Wien kam. Das mittelalterliche Entlehnungsprinzip hatte damit seinen Gipfel erreicht.

Es ist kaum zu bezweifeln, daß ebenso wie in Nördlingen, auch in anderen Städten Süddeutschlands Sachsische Spiele Aufnahme fanden. Trautmann glaubt davon Spuren in München gefunden zu haben, wogegen er von dem Eßlinger Magistrate auf eine an diesen gerichtete Anfrage die Auskunft erhielt, „daß sich im dortigen Stadtarchiv keine die Meistersinger und deren dramatische Thätigkeit betreffende Urkunden befänden“, obschon eine Supplikation der Nördlinger Meistersinger v. J. 1569 sich darauf beruft, daß sie, wie die Meistersinger von „Nürnberg, Augspurg, Vlm vnd sond(er)lichen Eßlingen“ Übung in dramatischen Spielen hätten. Auch die Aufführung der „sehr lustigen Tragödie von Fortunatus Wunsch-Seckel“ „samt einer schönen Comedi von der unschuldigen Frawen Genofeva“, die, wie Witz (a. a. O. S. 14) erwähnt in Augsburg zur Aufführung kam, dürften auf Hans Sachs hinweisen, wie ja zu erwarten ist, daß weitere Forschungen noch manche Zeugnisse für die Verbreitung Hans Sachsischer Stücke ans Licht ziehen werden. Das wichtigste, das uns bis jetzt vorliegt, ist in der Geschichte des Theaters von Frankfurt a. M. von E. Mentzel enthalten, worauf ich jedoch noch zurückkommen werde. Puschmann weiß an den dramatischen Dichtungen seines Lehrers nichts weiter auszusetzen, als daß sie nicht figurenreich genug und zu kurz sind. Wenn Puschmann mit letzterem

gemeint hätte, daß es ihnen an äußerer und besonders an innerer dramatischer Entwickelung fehlt, so würde er das rechte getroffen haben, allein Puschmann schrieb es zu einer Zeit, in der die oft mehrere hundert Personen enthaltenden und auf zwei Tage berechneten Stücke wieder aufkamen und es war ihm nur um die alte Weitschweifigkeit der Reden und Gegenreden und die alte Massenentfaltung zu thun, während es doch gerade Hans Sachs zum Verdienste gereicht, jener Weitschweifigkeit entsagt und sich auf das notwendige und das wesentliche beschränkt zu haben, wenn er darin auch zu weit gegangen ist. Und doch hebt es Puschmann andererseits wieder als Vorzug seines eigenen Stückes „vom Patriarchen Jacob und von seinem lieben Sohne Joseph zusammt seinen Brüdern“ hervor, daß es „auf's längst in vier Stunden zu agiren sei“ und die 44 Personen desselben mit Leichtigkeit auf nur 18 verteilt werden könnten, was „den Consorten zu besserem Nutz“ gereichen würde! Das Schauspiel war eben nicht mehr eine bloße Sache kirchlichen frommen Eifers, sondern zugleich eine solche des Erwerbs geworden, was mit den Gegensätzen zusammenhängt, die sich bei der weiteren Entwicklung des Dramas herausgebildet hatten, ich meine damit nicht sowohl den Gegensatz des kirchlichen und des weltlichen, noch den des gelehrten und des volkstümlichen Dramas, denn erstere wurden auf beiden Seiten gepflegt und letztere beeinflußten sich gegenseitig, sondern den Gegensatz des Schuldramas und des bürgerlichen Handwerkerdramas, insbesondere des Dramas der Meistersinger, ein Gegensatz der durch die Spaltung und die verschiedene Haltung, die die protestantische Geistlichkeit dem Schauspiel gegenüber einnahm, das sie von der einen Seite förderte, von der anderen zu unterdrücken suchte, verstärkt wurde. Am meisten scheint sich der alte Charakter der Spiele in der Schweiz und vielleicht im Elsaß erhalten zu haben, insofern sich hier alle Stände, und Schüler, wie Erwachsene, an den öffentlichen Aufführungen zu beteiligen pflegten. E. Weller (Das alte Volkstheater der Schweiz) teilt die handschriftlich erhalten gebliebene Besetzung eines 1584 in Bern zu öffentlicher Aufführung gekommenen Schauspiels mit, nach welcher 5 Junkherren, 1 Jungkaufherr, 8 Handwerker, 2 Schreiber und 4 Schüler daran beteiligt waren. Auch ist hier nichts von den Reibungen zu bemerken, denen man in Deutschland an verschiedenen Orten zwischen Rektoren und Meistersingern, zwischen den katholischen Jesuitenspielen und den protestantischen biblischen Dramen und Moralitäten zu begegnen hat. So machten die Schulmeister in Augsburg den Meistersingern mit Erfolg das Lokal streitig, wogegen diese in

ihre Statuten die Bestimmung aufnahmen, daß kein Meistersinger bei den Komödien der Schulhalter mitwirken dürfe. Zu diesen Gegensätzen traten als das Theaterspiel mehr und mehr eine Sache des Erwerbs wurde, die viele anlockte, noch der zwischen Rektoren und Schullehrern und zwischen Meistersingern und den außer ihnen stehenden Handwerkern hinzu. Die Theaterlust wuchs in überraschender Weise und würde noch mehr überhand genommen haben, wenn die weltlichen und geistlichen Behörden der Städte ihr nicht Schranken gezogen hätten. Sie machten nicht nur die öffentlichen, sondern selbst die privaten theatralischen Aufführungen von der von ihnen zu erteilenden Erlaubnis abhängig, die oft flehentlich und demütiglich und doch noch vergeblich nachgesucht wurde. Besonders streng zeigten sich hierbei nach den erhalten gebliebenen Dokumenten Köln und Nördlingen. Die weltliche Behörde bestimmte dann Ort und Zeit der Darstellung, sowie die Höhe der etwa zu erhebenden Schaugebühr, die anfänglich eine sehr niedrige war. Auch legte sie ihnen dafür noch eine Steuer, die mit der Zeit sehr groß wurde, auf. In vielen Städten bedurfte es auch noch der Einreichung eines Verzeichnisses der aufzuführenden Stücke oder dieser letzteren selbst, die dann meist der Geistlichkeit zur Beurteilung vorgelegt wurden. Dies hatte zur Folge, daß die geistlichen und biblischen Stücke sich so lange auf dem Repertoire der Erwerbsschauspieler erhielten, was die Entwickelung des weltlichen Dramas in Deutschland sehr hemmte. Besondere Schwierigkeiten entstanden noch dadurch, daß die meisten Geistlichen das Spielen an Sonn- und Feiertagen verweigerten, zum großen Nachteile der Schauspieler, und die weltliche Behörde wieder das Spielen an Wochentagen erschwerte mit Ausnahme bei Messen, Jahrmärkten, Kirchweihen und während der Faschingszeit. Den Schulmeistern wurde noch besonders zur Pflicht gemacht, unter den öffentlichen Vorstellungen und deren Vorbereitung die Unterrichtsstunden nicht leiden oder wohl gar ausfallen zu lassen. Die Schullehrer mußten daher, wie aus einer Eingabe des Schulmeisters G e o r g F r a ß in Nördlingen von 1611 hervorgeht, hierzu die Nächte zu Hilfe nehmen, was freilich die Übelstände, die man dadurch zu vermeiden suchte, nur steigerte. So heißt es bei einem Chronisten der Zeit: „Anno 1562 dem ersten Januar haben unsere Söhne die Comödi von der Susanna mit helfen spielen. Heinrich machte den Daniel. Bei diesem Spiel hatten die Knaben nicht viel Nutzen, sie versäumten mehr. Meine Hausfrau hatte sich überreden lassen und es ihnen gestattet.“ 1585 wurde in preußischen Landen verordnet, daß die Spielgeber sich an die Pfarrherren zu

wenden und diese die Zulässigkeit des Spiels zu beurteilen, die Bürgermeister der Städte aber sorglich darauf zu achten hätten, daß alle „schandbaren Possen" bei den Schaustellungen bei Strafe vermieden würden. Auch die dem Schauspiel geneigtesten Behörden fürchteten, daß bei dem kirchlichen Zwiespalt die darzustellenden Stücke sie in Konflikt mit Kaiser und Reich bringen könnten und eine zu große Begünstigung derselben die Sitten zu gefährden und die Bürger zur Vernachlässigung ihrer Geschäfte und häuslichen Pflichten zu verleiten drohe. Wogegen selbst die den Spielen Feindseligsten sich wieder scheuten, den Bürgern ein hergebrachtes Vergnügen ganz vorzuenthalten. Beide kamen aber darin überein, dem Volke ein ihm zugebilligtes Vergnügen auch zugänglich zu machen, daher man die Zutrittspreise möglichst herabsetzte, da das Volk von altersher gewöhnt war, dergleichen Spielen unentgeltlich anwohnen zu können. Denn so lange die Spiele im Freien stattfanden, hatten die Einheimischen freien Zutritt dazu, mit Ausnahme derjenigen die auf einem der zu diesem Zwecke errichteten Schaugerüste Platz nahmen. Auch hat man wohl wie in Frankreich hier und da von den am Tage der Aufführung Zureisenden an den Thoren der Stadt eine kleine Abgabe fordern dürfen. Den Meistersingern von Augsburg wurde anfangs nur gestattet bei ihren Vorstellungen einen Pfennig Zutrittsgeld zu erheben. Dasselbe geschah in Landshut und Ulm. Daß man dabei noch bestehen konnte, beweist die steigende Zahl ihrer Vorstellungen, die sich 1681 in Augsburg (nach Witz) auf 40 beliefen, außer denjenigen die man noch unentgeltlich („nit von wegen Gelt's, sondern zur Besserung des Volkes") auf freiem Platz vor den Fuggerhäusern spielte, natürlich immer nur kirchliche Stücke. Mit der Zeit aber wurden, teils weil die Spielhalter darauf bestanden, teils weil die Behörden sich aus den Spielen eine Einnahmequelle für ihre Korrektions- und Wohlthätigkeitsanstalten zu machen suchten, sie doch in verschiedenen Städten in verschiedener Weise erhöht. 1526 hatten in Nürnberg die Meistersinger die Marthakirche zur Abhaltung ihrer Singschulen und später auch zur Aufführung ihrer dramatischen Spiele eingeräumt erhalten. 1556 erwarb Hans Sachs die Erlaubnis, vom Neujahr ab im ehemaligen Dominikanerkloster seine Spiele darstellen zu lassen, doch ward er bedeutet, nicht mehr als zweimal die Woche zu spielen und nicht mehr als drei Pfennige Eintrittsgeld zu erheben, was als eine große Vergünstigung erscheint, da in Frankfurt a. M. noch 1591 eine Anzahl Nürnberger Bürger, die hier Vorstellungen Hans Sachsischer Stücke gaben und 4 Pfennige Eintritts-

geld beanspruchen wollten, bedeutet wurden, entweder diese Forderung auf die Hälfte herabzusetzen oder ihr Spiel anderswo zu treiben. Aus Danzig liegt erst v. J. 1615 eine Nachricht von der Erhebung eines bestimmten Eintrittsgeldes vor. Sie betrug damals 2 Groschen, hob sich dann auf 3 Groschen, erreichte schon 1623 die Höhe von 4 Groschen und 1636 sogar von 9 Groschen (30 Groschen = 1 Gulden polnisch). Dieser Erhöhung entsprach die Besteuerung. 1615 erhob die Stadtverwaltung von Danzig täglich 2 Dukaten für die Benutzung des altstädtischen Rathauses, 1623 den vierten Teil der Einnahme. 1636 mußten englische Komödianten nicht weniger als 1000 Gulden zum Aufbau der abgebrannten Jakobskirche entrichten. (S. weiteres bei Bolte a. a. O.) In Köln sollte das Eintrittsgeld während des 17. Jahrhunderts zwei Albus (etwa 50 Pfg.) nicht übersteigen. In Bern (und wohl auch in anderen Städten der Schweiz) wurde 1591 der Eintrittspreis auf einen Vierer, 1603 auf einen Kreuzer, 1651 auf einen Batzen normiert. Dies steigerte sich bis 1732 auf 5 Batzen für die besten Plätze, 1770 auf 10 Batzen, 1798 auf 12 Batzen, das Parterre 10 Batzen, der zweite Platz 6 Batzen, der dritte 4 Batzen. (A. Streit, Geschichte des Bernischen Bühnenwesens.) Die Spielhalter suchten den ihnen bewilligten Eintrittspreis dadurch zu steigern, daß sie sich für den Sitzplatz einen Aufschlag bezahlen und am Schlusse den Teller herumgehen ließen, eine Form, die ursprünglich die übliche gewesen zu sein scheint. An verschiedenen Orten verbot aber der Magistrat diesen Zuschlag. Auch wurde der Preis für Schüler und Kinder auf die Hälfte herabgesetzt. Sobald man erkannt hatte, daß mit den dramatischen Vorstellungen Geld zu verdienen war, wurden sie besonders von den schlecht besoldeten Rektoren und Schullehrern mit Eifer, als eine sich ihnen eröffnende Nebenerwerbsquelle ergriffen. Verschiedene ihrer Bittschreiben weisen direkt darauf hin. Viele Ratsbeschlüsse lassen erkennen, daß man bei Anstellung der Genannten die Berechtigung jährlich ein oder auch mehrere solcher Spiele abhalten zu dürfen, mit in Rechnung brachte. Der durch Epidemien und unruhige Zeiten bedingte Ausfall dieser Vorstellungen rief bei ihnen Ansprüche auf Entschädigung hervor, denen die Behörden meist entsprachen, oder sie ihnen aus freien Stücken gewährten. Im Kämmereibuch der Stadt Danzig findet sich vom Jahre 1595 der Eintrag „Valentino Schreckio, Rectori zur Pfahr, weil vor diesen Fastelabendt alle actioner und Spill eingestellet ... 52 Mk. 30 Pfg.“ Besonders gab der große Religionskrieg des nächsten Jahrhunderts hierzu Veranlassung, wie denn aus Lüneburg eine ganze Reihe solcher Ratsbeschlüsse

vorliegt. Diese Verhältnisse riefen sogar einen Wettbewerb zwischen den Rektoren und Schullehrern derselben Stadt hervor, wobei sie hauptsächlich ins Auge faßten ihre Spiele gleichzeitig zur Aufführung zu bringen, was die Behörden einzelner Städte, wie z. B. von Nördlingen, bestimmte, keine gleichzeitigen Spiele von Rektoren und Schullehrern zuzulassen. Diese suchten nun darin eine Auskunft, daß sie sich zu gemeinsamen Spielen verbanden, was 1601 in Nördlingen zu diesem Zwecke zwischen dem „Schul- und Rechenmeister“ Georg Fraß und dem Schulmeister und „Liebhaber der Poeterei Zieler und kurze Zeit später zwischen ihm und dem Meistersänger Matthäus Koch geschah. Die erste dieser Verbindungen ging jedoch schon vor der Aufführung in die Brüche. Fraß beschuldigte Zieler des Treu- und Eidbruchs und des Plagiats. Zieler dagegen Fraß „ihm durch seine bößen bueben“ Tag für Tag seine Anzeigezettel abreißen zu lassen. Auch die Meistersänger mögen, wie es von Trautmann für Nördlingen dargethan ist, hier und da das Komödienspielen um des Erwerbs willen ergriffen haben. Aus Nördlingen liegt uns sogar eine Supplikation dieser Gesellschaft v. J. 1569 vor, in der sie, nachdem ihnen das Gesuch, biblische Stücke während der Fastnachtszeit zur Aufführung zu bringen, abgeschlagen worden, nochmals darum nachsuchen, da sie sonst „die Besorg tragen, es werde die gesellschaft, so wir mit großer müe, arbait vnnd cossten erbauet haben“ „inn kürz gar zergheen vnd vertrennt werden.“ Worauf der Bescheid erfolgte: „ist jnens verguntt, damitt die gesellschaft nitt zertrennt, sond erhalt werde.“ Auch ihnen aber hatte der Trieb nach Erwerb eine neue Konkurrenz hervorgerufen, insofern sich nun einzelne Handwerker, die nicht zu den Meistersängern gehörten, gleichfalls der dramatischen Spiele bemächtigten und zu diesem Zwecke besondere bürgerliche Vereinigungen gründeten. So ungern auch die Behörden diese wachsende Spiellust sahen, so glaubten sie doch dem einen Bürger nicht grundsätzlich das versagen zu sollen, was sie dem andern gewährt hatten, so daß z. B. in Nürnberg der Messerschmied Frölich zur selben Zeit wie Hans Sachs die Erlaubnis erhielt, öffentliche Aufführungen zu veranstalten, was vielleicht in gewissen Gasthäusern, wie dem goldenen Schwan, dem goldenen Stern oder dem Heilsbrunnerhofe geschah, die später nachweislich derartigen Vorstellungen dienten, wozu der letztgenannte, sich vorzugsweise eignete. Fröhlich war hierin gewiß nicht der einzige, noch war Nürnberg die einzige Stadt, wo solche Privatunternehmen emporschossen. Wenn uns auch nur wenige Belege dafür erhalten geblieben zu sein scheinen oder sie doch bis jetzt noch nicht auf-

gefunden worden sind, so dürfen wir zuversichtlich annehmen, daß die wachsende Theaterlust und der Trieb nach leichtem und angenehmen Erwerb eine Menge derselben an den verschiedensten Orten hervorgerufen haben. Es waren ohne Zweifel diese privaten Theaterunternehmungen von Handwerkern, Gesellen und Meistern, aus denen eine neue Art von Wanderschauspielern hervorging, die den alten Histrionen und Spielleuten als solche Konkurrenz machten und sich mit ihnen vermischten, so daß sie aus den wenigen Belegen, die uns von beiden erhalten geblieben und ans Licht gezogen worden sind, sich kaum von einander unterscheiden lassen, zumal man, was die alten fahrenden Komödianten betrifft, es wohl kaum der Mühe wert hielt, derartige Aktenstücke aufzubewahren. Bestanden haben diese aber noch immer. Der aus Lüneburg stammende Eintrag von 1517 „4 ß. histrioni per ludo“ kann sich wohl nur auf sie beziehen. Der „frembde landfarer, der 1561 in Ulm die Passion spielte, sowie die „Gauckelers“, denen 1585 der Rat der Stadt Hildesheim, trotz des Widerstands der „Wandtschnider“ auf dem „Wandthause“ ihre Spiele zu „exerciren“ erlaubte, sowie jener Andreas Heinrich von Costnitz, der 1595 in München neben zwei geistlichen Spielen einen lebendigen Wolf produzierte, und alle nur kurzweg als „Frembde“ bezeichnete Komödianten, die um Spielerlaubnis einkamen und fast durchgehend abgewiesen wurden, lassen sich wohl nur jenen alten Histrionen zurechnen. Hätten sie zu den bürgerlichen Elementen gehört oder wären sie wohl gar Bürger einer Stadt oder Handwerker gewesen, so würden sie gewiß nicht versäumt haben, solches in ihren Bittschriften ausdrücklich mit zu bemerken, da es ihnen nur zur Empfehlung gereichen konnte. Was die wandernden Schauspieler der alten Zeit so ehrlos erscheinen ließ, war nicht sowohl die Thatsache, daß sie Komödien und zwar für Geld und an fremden Orten spielten, sondern, daß sie es zu ihrem ausschließlichen Lebensberuf und Erwerb machten und dabei ein vagabondierendes Leben führten. Doch auch unter den Komödianten, die sich in den Dienst der Zahnärzte und Charlatane gestellt hatten, sowie unter den Marionettenspielern, die gerade damals so zahlreich in das Licht der Geschichte traten, dürften sich noch viele befunden haben, die aus den alten Wanderschauspielern hervorgegangen waren. Gehörte doch beides von altersher mit zur Praxis der letzteren. Das dem 11. Jahrhundert angehörende Bilderwerk der Äbtissin Herrad von Landsperg weist darauf hin, daß schon damals die Künste des Marionettenspiels, wenn auch noch in sehr einfacher Form geübt wurden. Jetzt aber traten sie in so reicher und vielgestaltiger Entwicke-

lung hervor, wie es ohne vorausgegangene längere Praxis kaum möglich war; wennschon nicht in Abrede gestellt werden soll, daß auch aus den bürgerlichen Elementen Talente hervortreten konnten, die die ihnen hierzu von anderer Seite dargebotenen Vorbilder mit Glück nachzuahmen und weiter auszubilden fähig waren. Von altersher erschienen Komödianten mit Quacksalbern und Wunderdoktoren verbunden, die sich ihrer zur Reklame bedienten, daher es erklärlich ist, daß sie in den Verordnungen öfter zusammengeworfen wurden. Dies geschah bereits in der ersten uns bekannt gewordenen Verordnung gegen die Quacksalber. (S. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen.) Da sowohl die Marionettenspieler, als die Verbindung der Quacksalber mit Schauspielern sich durch das ganze 17. bis tief ins 18. Jahrhundert, das ist also bis in die Zeit, da die alten Histrionen längst untergegangen waren, erhalten haben, so ist nicht zu bezweifeln, daß dies nur durch ein neues, aus den bürgerlichen Elementen hervorgegangenes Histrionentum geschah. Hierauf weisen die frembden Bruckdruckergesellen hin, die 1562 oder 63 zu Augsburg „ihr Spil auff dem Tantzhause gehallten hatten“, sowie die „deutschen Gesellen“ vom hanseatischen Kontor zu Bergen, die 1601 eine „Komödiantenbande“ bildeten und in Danzig, wenn auch vergeblich, ihre Dienste anboten (Bolte, das Danziger Theater). Ferner die Waiblinger Bürger, die 1571 von Herzog Friedrich nach Stuttgart berufen wurden, um daselbst auf dem Markte ein geistliches Spiel aufzuführen, und überhaupt alle, die sich auf ihren Spielgesuchen als Bürger einer andern Stadt unterzeichneten, wie es 1603 der Marionettenspieler, Bürger und Einwohner der Stadt Hamburg, Friedrich Hune an verschiedenen Orten gethan, vor allen aber die Nürnberger Spielleute, die 1584 in Frankfurt a. M. darum nachsuchten „ihre närrischen Komödien und Fastnachtsspiele“ während der Ostermesse aufführen zu dürfen, aber abschlägigen Bescheid erhielten „und mit den Gauklern“ auf eine Stufe gestellt wurden. Es läßt sich trotz der spärlichen Nachrichten, die uns bis jetzt von derartigen Wanderzügen vorliegen, schon heute verfolgen, wie sich daraus ein neues Histrionentum ausbildete und wohl auch hier und da sich mit dem alten vermischt haben mag. Nicht immer war es ja bloße Spiellust, die dazu trieb, sondern auch, wie sich zeigte, Erwerbslust. Dies trat besonders früh bei Schülern und Lehrern hervor. Noch ehe die Schuldramen in Aufnahme kamen, wurde hier und da der Gregoriuszug dazu benutzt, nach benachbarten Orten zu ziehen, um Gaben zu sammeln, so daß in Königsberg eine Verordnung erging, die es ausdrücklich verbot. Es

konnte daher später nicht fehlen, daß Schullehrer in den Ferien mit ihren Schülern im Lande herumzogen, um dramatische Vorstellungen zu geben. So kam (nach Trautmann) der Schulmeister Kaspar Kauntz in Nördlingen darum ein, „Die zehn Alter“ überall spielen zu dürfen, wo man es verlangen würde. Jugendliche Meistersinger benutzten wohl, wie Hans Sachs in Frankfurt a. M., ihre Wanderjahre, um an bedeutenden Orten eine Meisterschule abzuhalten. Im Jahre 1584 erhielt ein „frembder Singer“ in Nördlingen dazu die Erlaubnis. Auch unternahmen ältere wirkliche Gastspielfahrten. So suchten 1584 drei Meistersinger in Nördlingen die Erlaubnis, dort öffentlich zu singen, nach. Auch in München zeigt sich ein Augsburger, der Kürschner, Oetzmaler, Poet und Meistersinger Daniel Holzmann (über den Trautmann, „Deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe“ ausführlich berichtet hat), nachdem er in Eßlingen und Ulm sich im Meistergesange gezeigt, und bringt hier eines seiner Spiele (es ist ungewiß welches?) zur Aufführung. Auch ist es wahrscheinlich, daß unter den Nürnberger Bürgern, die zu dreien Malen wegen Aufführung Hans Sachsischer Stücke in Frankfurt a. M. vorsprachen, sich Meistersänger befunden haben, da unter den 1591 zugelassenen sich ein Hans Sachs, sicher ein Nachkomme oder Verwandter des berühmten Dichters, befand und es von den übrigen heißt, daß mehrere von ihnen „tüchtige Singer“ gewesen seien, die „ihre Spiele durch eingelegte Lieder verschönerten und gar ergötzlich machten“. (E. Mentzel, a. a. O.) Wir sahen aber bereits, daß es ihnen dabei nicht bloß um die Ehre, sondern auch um Erwerb zu thun war. Es fehlte also damals durchaus nicht an Ansätzen zur Ausbildung einer deutschen Schauspielkunst und eines neuen deutschen Schauspielerstandes, der die Wege des alten betrat. Schon unter Sturm hatte sich ja in Straßburg eine Genossenschaft spielender Schüler gebildet, was zur Bildung ähnlicher Vereinigungen unter den Studenten anregte. Auch traten um die Wende des Jahrhunderts verschiedene deutsche Wandertruppen an das Licht der Geschichte, so 1602 Georg Wittbier von Staden mit seiner Truppe in Nördlingen und später in Ulm, 1604 Martin Rost von Straßburg in Bern und später in München. Nur weiß man nicht, aus welchen Elementen diese Truppen bestanden.

Zweifelhaft aber kann es nicht sein, daß die gelehrten Schulen und Universitäten die vorgebildetsten Kräfte dazu liefern konnten, obschon das Talent etwas Ursprüngliches ist und wohl durch Bildung geweckt und entwickelt, aber nicht gegeben und geschaffen

werden kann. Fast ebenso im Dunkel sind wir über ihre schauspielerischen Leistungen und ihre Darstellungsweise jetzt und während des ganzen 16. Jahrhunderts. Die Nachrichten darüber sind äußerst dürftig, ungenau und vereinzelt, darum zu unsicher, um allgemeine Urteile darauf gründen zu können. In der Schweiz, wo man an dem alten, volksmäßigen Charakter des Dramas noch lange festhielt, geschah dies wohl auch in Bezug auf die Bühneneinrichtung. In Luzern kam bei den mysterienartigen Stücken, die hier gepflegt wurden, wohl meist eine ähnliche Bühneneinrichtung zur Anwendung, wie die, auf welche ich S. 21 schon hinweisen konnte. Doch wird daneben die Einrichtung mit dem dreifachen Schauplatz übereinander und der Brügge noch vielfach vorgekommen sein, da von letzterer in den Schweizer Stücken öfter die Rede ist. Die Stücke Manuels verlangten dagegen eine wesentlich andere, ungleich einfachere Einrichtung. Die Einführung der Akt- und Sceneneinteilung, verbunden mit dem Umstand, daß man bei der offenen dekorationslosen Bühne den Schluß eines Aktes und einer Scene nur dadurch veranschaulichen konnte, daß die Bühne ganz frei wurde, bedingte ebenfalls eingreifende Veränderungen in der Darstellung. Die Darsteller eines Stücks durften nicht mehr wie früher von Anfang bis zu Ende auf der Bühne sichtbar bleiben, sondern es mußten in jeder Scene nur diejenigen Darsteller auftreten, die darin beschäftigt waren und soweit als sie es waren. Die Stücke wurden in dessen Folge auch selbst meist einfacher, was wieder eine Vereinfachung der Bühneneinrichtung und die Verlegung der Darstellung in geschlossene Räume begünstigte. Die Behörden vieler Städte Deutschlands ließen keine dramatischen Darstellungen im Freien mehr zu. Nur ausnahmsweise wurde es noch den ärmeren Spielleuten, Gauklern, Charlatanen und Marionettenspielern auf Jahrmärkten und Messen gestattet. Meist durften auch sie ihre Spiele nur in geschlossenen Buden abhalten. Aus einer Eingabe der Meistersinger von Augsburg geht hervor, daß sie bis dahin ihre Spiele auf einer ganz einfachen Bühne dargestellt hatten, da sie nun geltend machen, für die beabsichtigte Vorstellung eines Osterspiels einer „Prugg" zu bedürfen, weil „man nit allein ob, sondern auch unter der Pruggen zu handeln habe." (Witz, a. a. O. S. 14.) In der That sahen jetzt verschiedene Dichter bei ihren Stücken schon ganz von der dreiteiligen Bühne ab, wie dies z. B. durchgehend von Hans Sachs geschah, wogegen der spätere Ayrer sie fast immer wieder vor Augen hat. Sachs schloß daher in seiner „Passion" die üblichen Teufelsscenen aus. Die „Tragödie des jüngsten Gerichts" gehört wohl zu den unaufgeführten Stücken von ihm und

war vielleicht gar nicht für die Aufführung bestimmt. In den „ungleichen Kindern Evä“ tritt Gott der Herr, treten die Engel, der Satan, so wie die anderen Darsteller auf. Im „hörnen Seifritt“ ist die Höhle auf, nicht unter der Bühne; der Drache läuft von der Bühne, „Seifritt“ verfolgend, ab. Wenn es später heißt: „In dem fleugt der Drach einher“, so sieht man das nicht, sondern „Krimhilt“ giebt nur vor, es zu sehen. Der Drache kommt, wie jeder andere Spieler, herein (vielleicht, daß er die Flügel bewegte), er „nimmt sie bei der hant, läuft eilend mit ir ab“, so wie es später wieder heißt: „Der Drach fürt die junkfrau auf und dann wieder ab.“

Aus einer Bühnenweisung Ayrers geht deutlich hervor, daß zu seiner Zeit die dreiteilige Bühne neben einer einfachen, wahrscheinlich auch in Nürnberg, bestand. Von der Einrichtung dieser einfachen Bühne, insbesondere der des Hans Sachs, wissen wir nichts bestimmtes. Jedenfalls sah sie von der Brücke und einem durch diese bedingten höheren Schauplatz ab. Deshalb konnte die Bühne aber doch noch in einen vorderen und hinteren Schauplatz zerfallen, wofür bei ihm aber nichts zu sprechen scheint. Bei der einfachen Einrichtung stellte die Bühne in jeder Scene nur einen Schauplatz auf einmal dar. Die verschiedenen Standorte der alten Mysterienbühne waren in Wegfall gekommen. Es scheint, daß die ganze Bühne von drei Seiten mit Vorhängen umhangen war, die aber die nötigen Zugänge freiließen. Eine Bühnenweisung des Augsburger Meistersingers Sebastian Wild und eine andere bei Ayrer weist auf ersteres hin. In Wilds Spiel „vom Doktor mit dem Esel“ heißt es zu Anfang des 3. Aktes: „Der Doctor komt mit dem esel hinder ein fürhang herfür.“ Bei Ayrer heißt es im Fastnachtsspiel „vom Antreupo“: „Eva, die Magd geht ab, sicht zum Fürhang heraus.“ Ob man sich zur Bezeichnung der Scene schon vor Ankunft der englischen Komödianten des Auskunftsmittels bediente, das man nachweislich später bei diesen antrifft: des Aushängens von Tafeln mit der Bezeichnung des Orts der jeweiligen Scene, ist ungewiß. Doch lag es den deutschen Komödianten ebenso nahe, wie den englischen. Selbst nachdem man die Stücke in Akte teilte, war es noch lange gebräuchlich, den Zuschauern vor Beginn des Stücks alle an der Handlung beteiligten Personen vorzuführen und sie auf der Bühne Aufstellung nehmen zu lassen, worauf der Präcursor sie vorstellte und sie sich dann wieder zurückzogen. Dieser Gebrauch scheint jedoch bald, wenn auch vielleicht nicht überall, eingestellt worden zu sein. Der Präcursor begnügte sich nun, den Inhalt des Stücks oder jedes Akts vorher anzudeuten. Im nächsten Jahrhundert muß man

jenen Gebrauch aber hier und da wieder aufgenommen haben, wenn er sich hier nicht ununterbrochen forterhalten haben sollte. Aus den Bühnenweisungen zu dem Schauspiel „Aenaeas und Lavinia“ des Professors Johann Raue in Danzig v. J. 1648 (s. Bolte, a. a. O.), sowie aus denen zu der „Comödia vom Studentenleben“ des J. G. Schoch in Leipzig v. J. 1657 geht hervor, daß sich vor jedem Akte die darin beschäftigten Darsteller in einer malerisch angeordneten Gruppe aufstellten. Auch in Dresden fand 1646 etwas ähnliches statt. Vorkommnisse, die gewiß nicht allein standen und auf die „Vertoonings“, die die holländischen Dramatiker ihren Stücken vorausgehen ließen und auf die Dumb-shows der altenglischen Bühne zurückweisen. Eine andere Gepflogenheit der damaligen wandernden Schauspieler, die aber noch weiterhin andauerte, war, ihre Stücke mit Trommel- und Trompetenschall in den Straßen anzukündigen. Es erregte aber durch die veranlaßten Aufläufe und Störungen umsomehr den Unwillen der Behörden, als Beschwerden der Anwohner, besonders der Geschäftsleute, sich dagegen erhoben. Die Spielerlaubnis wurde daher später meist davon abhängig gemacht, sich solcher öffentlicher Ankündigungen ganz zu enthalten. Auch erboten sich manche Prinzipale in ihren Spielgesuchen freiwillig dazu. Andere suchten sich dieser Beschränkung zu entziehen, was ihnen, als man anfing, größeres Interesse an ihren Spielen zu nehmen, zum Teil auch gelang.

Über die Leistungen der deutschen Schauspieler und ihre Spielweise liegen uns aus dem 16. Jahrhundert nur spärliche und ganz vereinzelte Nachrichten vor. Die Bühnenweisungen der meisten Stücke lassen aber erkennen, daß die alte symbolische und dabei meist unbeholfene Darstellungsweise noch vorherrschte. Besonders im ernsten Drama wird man fast nur der Recitation der Worte und ihrem Ausdruck eine größere Aufmerksamkeit zugewendet haben, wogegen der mimische Teil und die schauspielerische Aktion sehr vernachlässigt worden und meist sehr steif und hölzern erschienen sein mag. Nur im Fastnachtspiel dürfte dies anders gewesen sein. Hier vermochte man sich besser in die Personen und ihre Lage zu versetzen und aus dieser heraus zu sprechen und zu handeln. Man war mit ihnen vertrauter und konnte ihnen nachfühlen. Wie bei den Dichtern wird hier auch das innere Leben und der natürliche Ausdruck zu seinem Rechte gekommen sein, was wir selbst im ernsten Drama überall da zu vermuten haben, wo es beim Dichter hervortritt und ihnen verständlich war. Wir sehen beides in auffälliger Weise bei Hans Sachs hervortreten und auch seine Bühnenweisungen zeigen diesen Gegensatz. Bei

Ayrer hat dieses Streben nach individuellem Leben und lebendigem Ausdruck noch an Kraft gewonnen, aber an Innerlichkeit verloren, was in noch stärkerem Grade von den Dramen des gleichzeitigen Herzogs Julius von Braunschweig gilt. Es geht wohl zu weit, dieses Streben nur aus dem Einfluß der englischen Komödianten zu erklären, dafür war besonders bei letzterem dieser Einfluß doch ein zu kurzer. Alle Stücke des Herzogs sind schon 1594 erschienen und die englischen Komödianten lernte er frühestens Ende 1592 kennen. Es ist wohl berechtigter, jenen Zug hauptsächlich aus dem Geiste der Zeit und der individuellen Natur beider Dichter zu erklären, was einen Einfluß der englischen Komödianten, der ja im einzelnen nachweisbar ist, keineswegs ausschließt, sondern vielmehr erklärt. Die Frauenrollen wurden damals fast immer von Männern dargestellt. Doch erzählt Felix Plater, dessen Vater, ein Schüler Sturms in Straßburg, lange Jahre (bis 1578) Rektor der Münsterschule in Basel war, daß bei einer Vorstellung, die die Studenten (wie es scheint, bei einer Doktorpromotion) veranstaltet hatten, sogar „des Lupusculi Töchter“ mitgespielt hätten. Auch traten am Wiener Hofe 1568 und 1575 italienische Schauspielerinnen auf. Felix Plater spielte einmal selbst eine Frauenrolle. Man spielte in der Schule die „Hypocrisis“. „Darin — erzählt er — war ich eine Grazia. Man legte mir der Harwagin Tochter Gertrud Kleider an, die mir zu lang waren, also daß ich im umhergehn in der Stadt sie nit aufheben konnt und zerriß. Weinperg war die Psyche, Scalerus die Hypocrisis. Theodor Zwinger, der klein, aber schön von Gestalt, war Cupido. Er spielte denselben mit so angenehmer Verschiedenheit der Geberden, mit so viel Anstand und Anmuth der Aussprache, daß er aller Augen auf sich zog und man schon damals die größten Fortschritte in ihm ahndete.“ Professor Will giebt in dem 1. Band des historischen diplomatischen Magazins folgende Auskunft über Nürnberger Darsteller: „Die ältesten Schauspieler und noch die zu und nach Hans Sachsens Zeit waren zwar lauter bürgerliche Leute, Tüncher, Dachdecker, Bürstenbinder und dergleichen, größtenteils Meistersinger. Doch hat man Nachrichten, daß sie ihre Person vortrefflich spielten. Ein gewisser Häublein war Meister in der kläglichen Rolle und brachte alle seine Zuschauer zum weinen. Der Teisinger, ein Hochzeitlader, war ernsthaft und sehr geschickt, den türkischen Kaiser oder gar den Teufel darzustellen. Der Perschka, ein junger Mensch und Bürstenbinder, spielte eine Jungfrau so gut, daß es ihm keine Weibsperson bevorthat. Der Zischer, ein Tüncher, war ansehnlich und zur Rolle eines Königs oder Kaisers gemacht. Sie

spielten Trimmerweis aus Hans Sachs seinen Büchern." Aus Köln wird endlich berichtet, daß 1581 vor und nach dem Laurentiustag die „Komödie des heiligen Laurentius" in der Bursa Sancti Laurentii ad minores von den Laurentianer Studenten „herrlich und köstlich" gespielt worden sei, mit großer Lust des Volkes, welches sie spielen sah und hörte. Auch noch an anderen Orten werden die Aufführungen bisweilen gelobt, wie es z. B. von der der „Apostelgeschichte" des Schullehrers Johannes Brommer in Kaufbeuren heißt, daß sie mit großem Ruhm und Ehre, dem Magistrat zu Ehren, stattgefunden habe. (Trautmann, Arch. f. Litt. 14.)

Die Vorbedingungen zu einer gedeihlichen Entwickelung eines nationalen deutschen Theaters waren Ende des 16. Jahrhunderts hiernach gegeben. Es ist nur nötig, daran zu erinnern, was Goethe, allerdings ein Genie, und vom Standpunkte einer hochentwickelten Kultur in Anknüpfung an Hans Sachs und das Mysteriendrama, seiner Nation in seinem Faust zu schaffen vermochte. Damals machten sich aber schon seit längerer Zeit fremde Einflüsse geltend, die dieser Entwickelung eine von ihren natürlichen Zielen ablenkende Richtung geben sollten und die ich im nächsten Abschnitte einer näheren Betrachtung zu unterziehen habe.

III.

Das deutsche Theater unter dem Einflusse fremder Wandertruppen bis 1650.

Wenn die Spiele der Lübecker „Zirkeler" nicht, wie es doch immerhin möglich ist, schon von eingewanderten niederländischen Schauspielern beeinflußt worden sein sollten, so steht es nach den Untersuchungen J. Schwerings (a. a. O.) doch fest, daß niederländische Schauspieler früher als alle anderen fremden Schauspieler nach Deutschland gekommen sind. So zogen, wie ich schon zu berühren hatte, am 14. August 1412 die „Gezellen van Diest to wegen en to peerde" in Aachen ein und führten dort unter anderem das „Spel van Lancelot" auf. Aus den Genossenschaften der „Gezellen van speln" und den niederländischen geistlichen Brüderschaften, von denen jene das weltliche, diese das geistliche Drama pflegten, gingen die „Kamers von Rhetorica"

hervor, die im 16. Jahrhundert zu großer Blüte gediehen und deren Mitglieder vorzugsweise den besseren und höheren Ständen angehörten. Sogar Fürsten verschmähten es nicht, ihnen beizutreten. Ihnen gehörten die niederländischen Schauspieler an, die um diese Zeit wieder nach Deutschland herüber kamen. Auch Jan Bockelsohn (Bockold) zählte zu ihren Mitgliedern. Er zeichnete sich als Versemacher aus und brachte seine dramatischen, vielleicht nur dialogisierten Reimereien zur Aufführung. Als er später seine Herrschaft in Münster gegründet hatte, bediente er sich des Schauspiels als politisches Mittel 1535 während der Belagerung ließ er im Dome das Spiel vom armen Lazarus aufführen, um das Volk in guter Stimmung zu erhalten. Ob 1561 wirklich niederländische Schauspieler in Wien gewesen sind, bleibe dahingestellt. Die Nachricht ist angefochten, aber nicht genügend widerlegt worden. In Hamburg zeigen sich nachweislich erst 1590 dergleichen Schauspieler. Da es hier, wie in den norddeutschen Hansastädten eine niederländische Einwanderung meist flüchtiger Protestanten gab und die niederländische Sprache hier auch vielen Deutschen bekannt und der niederdeutschen Sprache auf engste verwandt war, so läßt sich annehmen, daß sie sich hier einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten. 1594 traten nachweislich niederländische Schauspieler in Ulm auf. Ob der Antwerpener Georg Wittbier, der sich damals in Nördlingen zeigte, niederländische Schauspieler mit sich führte, ist zweifelhaft, weil er sich in Stade niedergelassen und hier seine Truppe gebildet hatte. Ebenso unsicher ist es, welcher Nationalität die Schauspieler angehörten, die 1602 nach Ulm kamen und hier bald als Niederländer, bald als Engländer bezeichnet wurden, sowie die Hofkomödianten Moritz von Nassaus, Prinzen von Oranien, die zwar 1611 aus den Niederlanden nach Frankfurt a. M. kamen, aber vorgaben, übers Meer herübergekommen zu sein. Vermutlich waren es zum Teil Niederländer, zum Teil Engländer, wie sich ja nachweislich unter den englischen Schauspielern bisweilen einzelne Niederländer befanden. Ein Einfluß der niederländischen Schauspielkunst auf die deutsche läßt sich jedoch erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts deutlich erkennen. Mit Sicherheit läßt er sich jedoch ebensowenig auf die in Deutschland herumwandernden Schauspieler zurückführen, wie die auch jetzt wieder stattfindende Einwirkung der niederländischen dramatischen Dichtung auf die deutsche. Hatte doch jene inzwischen durch Männer wie Hooft, Brederoo, Vondel einen ungemeinen Aufschwung genommen, der den ihrer Schauspiel- und Bühnenkunst nach sich zog. Der Bau eines großen Theaters, der Schouwburg, in Amsterdam von seiten einer

neuen litterarischen, von Samuel Coster gegründeten Gesellschaft, der Neberduitschen Akademie, die die Reform des Theaters und der dramatischen Kunst anstrebte, war die Folge davon. Die Triumphe der italienischen Bühnenkunst mit ihrem glänzenden Dekorationswesen wirkten mit darauf ein. Der artistische Leiter des Amsterdamer Theaters, bot, wie Schwering sagt, im vierten Jahrzehnt alles auf, die Schaulust der Menge anzuregen und zu befriedigen. Er führte bewegliche Dekorationen ein, die nach den Gesetzen der Perspektive überaus kunstvoll und von hervorragenden Meistern gemalt waren. In der Bühnenausstattung übertraf damals die Amsterdamer Schouwburg die meisten Theater Europas. Dies scheint sich in einem gewissen Umfange sehr rasch auf das nördliche und einen Teil des mittleren Deutschlands übertragen zu haben, wenigstens läßt sich darauf aus den schon erwähnten Bühnenweisungen schließen, die Professor Joh. Raue in Danzig seiner 1648 daselbst zur Aufführung gekommenen Schulkomödie „vom Aeneas und der Lavinia“ beigefügt hat. Einzelne technische Ausdrücke, wie das holländische Wort „Vertoonung“ weisen auf niederländischen Ursprung und Einfluß hin. Auf die gleiche Bühneneinrichtung und auf ebenso künstliche Bühnenwirkungen, wie hier, sind aber auch die scenischen Angaben in Schochs Komoedia vom Studentenleben berechnet, die wahrscheinlich in Leipzig zur Aufführung kam. (S. Bolte, das Danziger Theater S. 82 u. 88.) Erst aus dem Jahre 1654 hat man bis jetzt einen aktenmäßigen Nachweis von dem Wiedererscheinen niederländischer Schauspieler, die in ihrer Sprache spielten, beigebracht. Es war die Truppe des Jan Baptista van Fornenburg, die damals in Hamburg erschien. Einer der berühmtesten Schauspieler des Amsterdamer Theaters: Hermann Koning gehörte zu ihr. Da das Repertoire dieser Truppe die besten Stücke der niederländischen Bühne enthielt. so ist kaum zu bezweifeln, daß er einige davon hier zur Aufführung brachte. Nachweislich ist es für eine holländische Übersetzung von Calderons: „Das Leben ein Traum“, die großen Beifall fand. Hiernach wäre das spanische Drama wahrscheinlich zuerst von diesen Schauspielern auf den norddeutschen Schauplatz gebracht worden. Beides dürfte in noch größerem Umfange bei zwei späteren in den Jahren 1665 und 74 von dieser Truppe unternommenen Wanderzügen geschehen sein, die sie nach Altona und von hier bis nach Lübeck führten. Schon Opitz hatte 1617 auf die holländische Dichtung aufmerksam gemacht und Daniel Heinsius sie besonders zur Nachahmung empfohlen. Wichtiger war, daß Andreas Gryphius seine Bildung zum Teil in Leyden erwarb und sich von

dem holländischen Drama so angeregt fühlte, um Vondels „Gibeoniter" zu übersetzen. Am meisten aber hat, wie es scheint, zur Förderung holländischen Einflusses die Lobpreisung der niederländischen Schauspieler beigetragen, die Johann Rist, der sie 1665 wiederholt in Altona spielen sah, in seiner „allereedelsten Belustigung Kunst und Tugendliebender Gemüther" veröffentlichte. Er hob hervor, daß diese Gesellschaft ihre Komödien und Tragödien so wohl darstellte, daß sie deßwegen von allen Kunstverständigen hoch gepriesen und „der Ruhm, so dieser Gesellschaft von hohen und niederen Standespersonen gegeben würde, kein erdichteter" wäre. In der That machten die Vorstellungen dieser und verschiedener anderer Truppen, wie die des Jakob van Ryndorp, die eine noch größere Anzahl tüchtiger Kräfte, Männer und Frauen, in sich vereinigte und 1694 in Lübeck, 1702 in Berlin, Lübeck, Kiel und Danzig und 1710 in Hamburg, Lübeck und Kiel mit großem Beifall spielte und der dann die nicht minder vorzügliche Truppe des Anthony Spatsier folgte, von deren Auftreten in Hamburg besonders eingehende Nachrichten vorliegen, so großen Eindruck, daß die bedeutendsten deutschen Truppen bis tief ins 18. Jahrhundert sich deutsche Übersetzungen und Bearbeitungen ihrer Stücke zu verschaffen suchten und ihrem Repertoire einverleibten. Den Einfluß der Niederländer auf die technische Einrichtung der deutschen Bühne habe ich schon angedeutet. Daß sie auch auf die schauspielerische Darstellungsweise der deutschen Bühne eingewirkt haben, läßt sich kaum bezweifeln, aber nicht näher nachweisen.

In Italien hatte sich mit der Entwickelung des Renaissancedramas, das an Höfen und Akademien gepflegt wurde, die Schauspielkunst zu einer überraschenden Höhe ausgebildet. War es hier doch der gebildetste, weltgewandteste, vom feinsten Kunstgeschmack geleitete Teil der Nation, der sich damit befaßte und sich gelegentlich auch der nebenherlaufenden Volksspiele, der Commedia dell' arte und des ländlichen Schäferspiels, bemächtigte und sie zu höherer Entwickelung und zur Blüte brachte. Dies rief einen ganz neuen Stand von Erwerbs- und Berufsschauspielern ins Leben, der sich durch Vielseitigkeit und Vortrefflichkeit auszeichnete und die schon damals zahlreich in Italien herumreisenden Fremden durch seine Spiele, besonders die der Commedia dell' arte, einer Art Stegreifspiel in stehenden, meist landschaftlichen Charaktermasken, zur Bewunderung hinriß, so daß die bloßen Berichte davon in der Heimat ein brennendes Verlangen, dieses Genusses ebenfalls teilhaftig zu werden, erzeugte. In der That kamen die vorzüglicheren italienischen Schauspielertruppen lange nicht un-

gerufen ins Ausland, sondern meist erst nach längeren Gesuchen und Unterhandlungen. Wie groß das Verlangen, sie zu sehen, an einzelnen Höfen war und welches Aufwands von Zeit und Bemühungen es bedurfte, damit sie sich endlich bereit erklärten und dazu entschlossen, den Wünschen eines Heinrich III., eines Ludwig XIII. und einer Maria von Medicis zu entsprechen, kann man bei Baschet (Les comédiens italiens à la Cour de France) nachlesen. Einem solchen Wunsche und Verlangen seines Herrn zu genügen, bestimmte auch, wie uns Karl Trautmann (Ital. Schauspieler am bayrischen Hofe, Jahrb. f. Münchner Gesch. I) erzählt, den berühmten Orlando Lasso im Verein mit Massimo Trajano und verschiedenen anderen italienischen Musikern, die mit ihm im Dienste Albrechts V. von Bayern standen, 1568 zur Erheiterung der zum Hochzeitsfest des Kronprinzen Wilhelm versammelten Gäste eine Commedia dell' arte darzustellen. Denn wie andere deutsche Fürsten unterhielt der Herzog, ein leidenschaftlicher Musikfreund, niederländische und italienische Musiker, Sänger und Instrumentisten, und obschon Orlando Lasso von Geburt ein Niederländer war, hatte er doch mehrere Jahre als päpstlicher Kapellmeister in Italien gelebt und sprach das Italienische wie seine Muttersprache. Dies führte nun unter Herzog Wilhelm zur Errichtung eines italienischen Liebhabertheaters am bayerischen Hofe, dessen Seele Massimo Trajano wurde, zu dem man aber gelegentlich auch wirkliche Berufsschauspieler zuzog. Schon ein Jahr nach der Hochzeit lernte Prinz Wilhelm solche Schauspieler kennen, die wohl zu den besseren gehörten, obschon der Name ihres Führers: Jakob de Venetia, sonst ganz unbekannt ist. Derartige Truppen zeigten sich seit Mitte des Jahrhunderts hier und da in Deutschland. Doch waren es meist kleinere Banden der niedrigsten Art, die sich nebenbei oder auch ausschließlich mit Spring- und Gesangskünsten sehen ließen. Eine 1549 in Nördlingen und Nürnberg erschienene italienische Truppe erbot sich jedoch nachweislich in letzterer Stadt ein Spiel: „auß einer alten römischen History vom Hercules“ darzustellen, was aber abgelehnt wurde.

Bei den engen Beziehungen, die zwischen dem Hause Österreich und den Höfen Italiens bestanden, ist es erklärlich, daß italienische Schauspieler sich nicht nur sehr früh an die Höfe von Wien, Prag und Linz drängten, sondern auch dahin berufen wurden. So finden sich in den Wiener Hofhaltungsbüchern die Namen Juan Thabarino, Franncischco Ysabella (beide 1568) Flaminio (1569) und (bei einem Turnier in Prag) Antonio Soldino (1570) verzeichnet. Der Name Thabarino kehrt mehrere Mal wieder, so 1574 „mit seinen Gesellen“

und 1575 werden darin die „Francischino Komödianten mit seinen Gesellen" aufgeführt. Es ist kaum zu bezweifeln, daß die Träger dieser verderbten Namen den berühmtesten italienischen Schauspielertruppen der Zeit angehörten. Denn Franciscina war der Theatername der Silvia Roncagli, die wie Flaminio, mit dem sicher Flaminio Scala gemeint ist, der berühmtesten Truppe der Gelosi angehörte, die 1575 unter Alberto Ganassa nach Paris berufen worden war und die der zur Regierung Frankreichs berufene Heinrich III. auf seinen Wunsch in Venedig spielen sah. Daß Tabarino um diese Zeit wenigstens große Beliebtheit erlangt haben mußte, beweist folgende Stelle einer alten Satire:

Le bon Ganassa et les comédiens
De Tabarin et tous Italiens —

Flaminio Scala stand damals an der Spitze der Gelosi und spielte als Flavio den Amoroso, Giulio Pasquati den Magnifico. Der Stern der Gesellschaft aber war die Divina Vittoria unter dem Theaternamen Fioritta. Man spielte vor Heinrich III. zwei commedie dell' arte und ein Ausstattungsstück. Der Magnifico hatte Heinrichs Beifall in solchem Grade erworben, daß dieser zwei Jahre später seinen Gesandten in Venedig beauftragte, die Gesellschaft der Gelosi an seinen Hof zu berufen, aber besonders darauf zu achten, daß der Magnifico von damals dabei wäre. Der Gesandte erwiderte, er werde den Auftrag unverzüglich zur Ausführung bringen, sobald der Magnifico, der sich eben am Hofe des deutschen Kaisers befinde, zurückgekehrt sein würde. Pasquati scheint auch 1583 wieder in Wien gewesen zu sein — Soldino aber stand 1572 an der Spitze einer der drei von Karl IX. gleichzeitig zur Feier der Bluthochzeit berufenen italienischen Schauspielertruppen, die ihm zunächst in Blois, dann in Paris aufwarteten. (S. über alles dieses Baschet, Les commédiens italiens à la Cour de France.) 1613 wurde von Kaiser Matthias die Truppe der Accesi berufen, die sich unter Pier Maria Cecchini gebildet hatte. Er spielte neben vielen anderen Rollen die des Arlechino, den er unter dem Namen Fritellino so zu Ehren brachte, daß man ihn nur kurzweg mit diesem Namen, wie Tristano Martinelli mit dem des Arlechino bezeichnete. Der Kaiser fand so großes Gefallen an ihm, daß er ihn in den Adelsstand erhob. 1608 hatte die Truppe vor Heinrich IV. gespielt und Baschet erzählt ausführlich von ihr. 1626 und 1628 spielte die Truppe der Fedeli vor dem Hofe in Prag und in Wien. Sie stand unter Giovanni Battista Andreini, dessen Gattin die

schöne Virginia Ramponi war, die den Namen Florinda zu Ehren brachte. Er war der Sohn des berühmten Capitano Spavente Francesco Andreini, der Maria von Medici seine Gevatterin nannte, und der noch berühmteren Isabella, der von bedeutenden Zeitgenossen das begeistertste Lob als Künstlerin und als Frau zu Teil wurde. Giovanni Battista war berühmt als Amoroso unter dem Namen des Lelio. Er hat 1613 und 1614 vor Maria de Medici und 1620 und 1624 vor Ludwig XIII. gespielt. Auch an der Hofhaltung Ferdinand II. in Innsbruck war eine größere italienische Schauspielertruppe berufen und angestellt worden, deren Name bis jetzt aber nicht zu ermitteln gewesen ist. (S. Trautmann, Ital. Schausp. am bayr. Hofe.)

Obwohl hiernach schon früh einige der bedeutendsten italienischen Truppen nach Deutschland gekommen sind und bei den engen Beziehungen einzelner deutscher Höfe, besonders der Wiener, zu Italien und dem regen Handelsverkehr beider Länder hier auch vielseitiges Verständnis für ihre Sprache vorhanden war, so scheint der Einfluß auf das deutsche Theater doch lange ein sehr geringer gewesen zu sein. Es erklärt sich leicht aus der Thatsache, daß gerade die besseren und bedeutendsten Truppen ihr Erscheinen lange fast nur auf die österreichischen Lande und hier auf die Hofhaltungen derselben beschränkten. Ob sie in dem hier vorliegenden Zeitraum auch öffentliche Vorstellungen gegeben haben ist ungewiß. Nur vereinzelt zeigen sich italienische Schauspieler während des Reichstags in Regensburg, sowie in Augsburg und am bayrischen und württembergischen Hofe, zu welchem sie sich kleinere Spiele für zwei oder drei Personen oder Solostücke zurecht gemacht hatten, die das Improvisieren begünstigten. Auch war mit Ausnahme Wiens die Sprache noch immer ein Hindernis. Heißt es doch in dem Berichte Trajanos über das bei den Hochzeitsfesten des Prinzen Wilhelm aufgeführte italienische Stegreifspiel, daß von den erlauchten Damen, die dabei zugegen waren, nicht alle die Sprache verstanden. Dies erinnert an einen Zug aus dem Leben des späteren französischen Königs Ludwig XIII., der, als man ihn mit acht Jahren ins Hôtel de Bourgogne zu einer Vorstellung der Accesi geführt hatte, in auffälligster Weise in das Gelächter des Publikums einstimmte und von seinem Begleiter darüber befragt, zur Antwort gab: „Ich lache nur so, damit man glaubt, daß ich Italienisch verstehe.“ Wie viele werden in unseren Tagen bei den Gastspielen Rossis, der Ristori und Duse nicht ähnliches nachgemacht haben! — Ganz fehlt es aber auch schon zu dieser Zeit nicht an Merkmalen eines von dem italienischen Theater ausgehenden Einflusses auf das deutsche, nur daß sich nicht nachweisen

läßt, ob er auch wirklich durch die damals in Deutschland erschienenen italienischen Wandertruppen vermittelt worden ist. So läßt sich wohl weder die Einführung der italienischen Bühnendekoration, noch die der italienischen Intermedien und später die der Ballets und Singballets an den Höfen und in die Spiele der Jesuiten mit Sicherheit auf sie zurückführen. Konnten sie doch ebensogut auf direkter Einwirkung von Italien aus und auf der Berufung und Anstellung italienischer Sänger, Maler und Architekten (wir sahen das an Orlando Lasso) oder auf Einflüssen die durch Frankreich vermittelt wurden, beruhen, was besonders vom Ballett und der Oper gilt, denn selbst die Einführung der italienischen Oper fällt noch in diese Zeit. Ist die sogenannte erste deutsche Oper von Opitz und Heinrich Schütz im Grunde doch nur eine Nachbildung der neu entstandenen italienischen. Gerade sie steht in keinem Zusammenhang mit den genannten italienischen Wandertruppen. Anders verhält es sich freilich mit der italienischen Oper, welche 1646 beim Einzuge der Prinzessin Maria Gonzaga, der Braut Wladislaw IV. von Polen in Danzig aufgeführt wurde. Sie war von dem Kapellmeister und Dichter Virgilio Puocitelli verfaßt und mit italienischen Dekorationen ausgestattet. Er, die Prima Donna Margherita Catanea und andere Mitglieder der italienischen Oper am Hofe Wladislaus IV. wirkten dabei mit (Bolte: Das Danziger Theater). Hier waren es also eingewanderte italienische Musiker, Sänger und Architekten, die daran mit beteiligt waren. Dagegen läßt es sich wenigstens nicht mit Sicherheit auf den Einfluß der in Deutschland erschienenen italienischen Schauspieler zurückführen, daß in dem Zwischenspiele einer Komödie des Danziger Professors Philipp Waimer „Elisa," die 1591 in Druck erschien, und deren Stoff einer Novelle des Bandello entnommen ist, die Figuren des Pantalon und des Zanni auftraten, obschon ein solcher Einfluß immerhin möglich ist, da italienische Spielleute (womit Musiker und Sänger gemeint sind) sich 1567 ein ganzes Jahr daselbst aufhielten und in Eccards 1589 in Königsberg erschienenen Liederbuch ein Dialog (also wohl ein Wechselgesang) zwischen Zanni und Magnifico enthalten sein soll. (Bolte, a. a. O. S. 24). Sahen wir doch, daß ehe noch italienische Schauspieler am bayrischen Hofe erschienen, hier Versuche in der Commedia dell' arte angestellt werden konnten. Warum könnte daher der unwiderlegliche italienische Einfluß in einigen Dramen des Herzogs Julius von Braunschweig oder die im 1630 erschienenen zweiten Teile der „Engelischen Comoedien vnd Tragoedien" enthaltene „Comedie von den Aminta vnd Silvia" nicht

ebenso unabhängig von diesen Wanderschauspielern sein? Andererseits wird sich aber mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen lassen, daß das Erscheinen von Schauspielern, die, nach allem, was wir von ihnen wissen, eben so eigenartig, als vielseitig und den damaligen deutschen Schauspielern weit überlegen gewesen sind, nicht ohne Einfluß auf diese bleiben konnten, wenn dieser Einfluß sich heute auch nicht mehr nachweisen läßt. Um so sichtbarer aber tritt er nach Beendigung des furchtbaren Krieges hervor, der die Entwickelung der Schauspielkunst in Deutschland abwechselnd an so vielen Orten hemmte, ja ganz unterbrach.

Beides läßt sich nun auch von den französischen Schauspielern aussagen, die Deutschland damals gleichfalls durchzogen, aber nach dem Stande der heutigen Forschung hier etwas später als die italienischen erschienen sind. Es waren hauptsächlich die Rheingegenden, die sie dabei ins Auge faßten, doch drangen sie gelegentlich bis ins Innere von Deutschland ein. Auch unter ihnen zeigen sich dabei die vorzüglicheren Truppen, die Frankreich damals besaß, was sich daraus erklärt, daß das Privileg der Passionsbrüder sie lange verhinderte in der Hauptstadt ihres Landes außer in der Zeit der Messe oder Jahrmarktsfreiheiten zu spielen. Anfangs durften sie es nur während der großen Messe von St. Germain, wobei sie auf bestimmte Örtlichkeiten beschränkt waren. Später konnten sie auch noch zu anderer Zeit und an anderen Stellen spielen, aber nur auf Grund von Verträgen, die sie darüber mit den Passionsbrüdern abgeschlossen hatten, die das Recht besaßen, von ihnen dafür eine Abgabe zu erheben. Die erste Nachricht, die bis jetzt von französischen in Deutschland erschienenen Schauspielern auf uns gekommen ist, stammt aus Frankfurt a. M. 1583 suchte hier eine Gesellschaft von „Welschen" um Spielerlaubnis für die „Französische Komödie" nach und aus einem undatierten Eintrag geht hervor, „daß die Welsen, so in mez, straßbourg vnd ander ort ahn rhine mehrmalen vnd siebzig vnd allewyl biblisch comödias vnd ander agirt ein comodia vfführen wöllen (Trautmann, nach Mentzel, Franz. Schausp. am bayrischen Hofe). Etwas besser sind wir von dem 1593 um Spielerlaubnis für seine „biblischen Comoedias vnd Tragoedias in französischer Sprach" nachsuchenden Valeran le Comte von Mondidier „in Picardy" unterrichtet. Er fügte hinzu, daß er „in Rouen, Straßburg, d'Angres nicht nur Biblisches, sondern auch Stücke von Schodöllen (Jodelle)" agiert habe. Valeron, der in Frankfurt großen Erfolg hatte, schloß 1599 mit den Passionsbrüdern in Paris einen Vertrag ab, auf ihrem Theater im Hôtel de Bour-

gogne abwechselnd mit einer italienischen Truppe spielen zu dürfen. Sechs Monate später trat Valeran, dessen Truppe schon damals den Titel Comédiens ordinaires du Roi führte, von diesem Vertrage wieder zurück; schloß aber 1607 einen neuen und hielt nun (allerdings mit Unterbrechungen) bis 1628 daran fest. Wahrscheinlich gehörte schon 1599 Laporte und dessen Gattin Marie Vernier dazu. 1614 zählten außer ihm Laporte und dessen Frau, Vautray, Hugues Guery (gen. Flechelles) und der in der Komik unübertreffliche Gaultier Garguille zu den Darstellern seiner Truppe, die unstreitig die beste französische der Zeit war. 1593 begegnet man ihm noch einmal auf deutschem Boden in Straßburg, wo er jedoch abgewiesen wurde. 1595 bittet die französische Gesellschaft des Carlo Chaudron in Frankfurt a. M. um Zulassung ihrer „mit gesanglichen und instrumentalen Einlagen“ versehenen Spiele. Man schien darauf besonderen Wert gelegt zu haben, da man ihm einen höheren Eintrittspreis als seinem Vorgänger zu nehmen gestattete. 1602 berühmt sich der einer französischen Gesellschaft vorstehende Joh. Leboeuf „schon zu mehrmalen allhie gewesen vnd Comoedien gespielett zu haben“ und 1604 trifft in Basel David Florice und seine „Gespanen, Königl. Majestät in Frankreich Comödi und Tragödispieler“ ein. Sie berühmen sich in ihrem Gesuch um Spielerlaubnis, die Genehmigung Sr. Majestät „Teutschland zu perlustriren“ erhalten und in den vornehmsten Städten, zuletzt zu Mümpelgard, ihre Spiele „nit zu Kleiner deß Volckhs verwunderung an Tag geben zu haben“. Sie werden jedoch abgewiesen. Besser erging es ihnen in demselben Jahre in Cöln, wo Florice jedoch als: „Florentino vnd seine Socijs“ im Ratsprotokoll figuriert. Vielleicht ist er auch identisch mit dem „Joann Floran von Lieon“, sowie mit dem „Florian, der König Frantzisch Comediant“, der 1615 „etwas geistlichs“ in Straßburg zum besten geben durfte oder mit dem französischen Hofkomödianten „Florio“, der in demselben Jahre vor dem kurpfälzischen Hofe zu Heidelberg spielte. (Trautmann a. a. O.) Wer aber war dieser Florice, den die französische Theatergeschichte nicht kennt? Wohl doch nur ein Unternehmer, der frei werdende Schauspieler der verschiedensten Truppen zu einer neuen vorübergehend zusammenraffte und sich gelegentlich einen Passierschein zu verschaffen wußte. In Regensburg zeigt sich 1613 die Schauspielertruppe eines Pierre Gillet aus Paris, der hier vor dem Kaiser spielte und auch in Augsburg zugelassen wurde, wo er sich „Peter Gilch von Pariß auß Frankreich“ unterschrieb. Vielleicht spielte er damals auch in Stuttgart und München. 1620 führte ein gewisser Rabel

in Dresden, nachdem er sich als Seiltänzer produziert hatte, vor dem churfürstlichen Hofe Komödien auf. Der Einfluß, den diese französischen Darsteller auf die deutsche Schauspielkunst ausübten, scheint ein noch geringerer, als der der italienischen Schauspieler dieses Zeitraums in Deutschland gewesen zu sein. Jedenfalls ist er noch schwerer nachweisbar. Deutsche Bühnenbearbeitungen oder Übersetzungen französischer Stücke liegen aus dieser Zeit noch nicht vor; man müßte denn im „König Montalar“ des „Liebeskampfes (1630)“ eine teilweise Nachbildung der „Silvia“ des Mairet erblicken. Die französischen Ballets und Singballets, die damals ein Lieblingsvergnügen der deutschen Höfe bildeten, gelangten ohne die Vermittelung französischer wandernder Schauspieler nach Deutschland. Sie zogen jedoch das Engagement französischer Tanzmeister und Tänzer ebenso nach sich, wie die Inventionen das italienischer Architekten und Maler.

Die englischen Komödianten stellten sich als die letzten fremden Wanderschauspieler auf dem deutschen Schauplatze ein, wenn man von einer dunklen Nachricht absieht, daß englische Schauspieler sich schon lange vor 1587 in Danzig gezeigt haben sollen. Nachweislich kamen erst in diesem Jahre fünf „englendische“ Instrumentisten von dem dänischen an den churfürstlich sächsischen Hof, wo sie in Dienst genommen wurden, um mit ihren „Geygen und zugehörigen Instrumenten aufzuwarten und zu musiciren, auch mit ihrer Springkunst“ (worunter man zwar hauptsächlich die akrobatische, doch auch die Tanz- und selbst die Schauspielkunst verstand) „vnd andern, was sie in Zirligkeit gelernnett, lüst Vnd ergetzlichkeit“ zu machen. Sie blieben hier neun Monate, wurden dann an den brandenburgischen Hof nach Berlin befohlen und kehrten über Danzig in ihre Heimat zurück. Das Schauspiel schien nur Nebensache bei ihnen gewesen zu sein, wenn später auch einer von ihnen, Pope, eine Zeit lang der Shakespeareschen Truppe angehört haben sollte. Es beweist weder, daß er dann oder schon damals ein guter Schauspieler gewesen ist. Jedenfalls konnten diese fünf Personen keine großen Dramen zur Aufführung bringen, sondern höchstens einzelne Scenen daraus und diese nur in ihrer Muttersprache, da sie „der deutschen Sprache nicht allerdings mächtig waren“. Wahrscheinlich haben sie sich nur auf die Darstellung kleiner komischer Stücke, der Interludes und der Singspiele, beschränkt, die Ayrer in seinen Singetspielen nachgeahmt hat. Vielleicht besaßen sie auch kleine Stegreifspiele, zu denen ihnen und ihren Landsleuten die nach Payne Collier, 1578 unter Drusiano Martinelli nach London gekommenen italienischen Schauspieler die Anregung gegeben haben

konnten. Denn daß die Italiener dergleichen nur auf wenige Personen berechnete Spiele besaßen, geht daraus hervor, daß sie zuweilen nur zu zweien und dreien im Lande herumzogen. So erhielten 1583 „zwei Wellische Comedianten Alls Magnifico und Zeno" in Prag „auß sondern gnaden" 58 fl. bewilligt. In Venedig und anderen Städten Welschlands sollen nach Hippolyt Guarinoni solche Spiele besonders zahlreich zu finden gewesen sein. „In Regensburg", berichtet ein Augsburger Patrizier, „hat mich Herr Pfaltzgraff Augustus zur Tafel beruffen, vnd hat nach der mahlzeit zu nachts ein Italiener eine Comoediam agirt, nur er selbst allein, da er dann immer die Sprach vnd Klaidung verändert vnd im Dunkel schnackisch ausgesehen hat, dann man nur ein liecht im Zimmer brennen lassen." (Trautmann, ital. Schausp. a. bayr. Hofe.) Wie groß in England der Eindruck des italienischen Stegreifspiels war, geht aus einer Stelle in Kyds wahrscheinlich kurz nach 1578 verfaßter Spanish tragedy hervor:

„Die italienischen Tragöden hatten
„So guten Kopf, daß sie in Stundenfrist,
„Was es auch war, Euch auf die Bühne brachten."

Mezières in Prédicesseurs et contemporains de Shakespeare sagt geradezu, daß Drusiano es vielleicht erst nach London verpflanzt habe. Es ist sogar möglich, daß Drusiano die Engländer auch erst mit einer besonderen Art Singspiele, deren ich schon oben Erwähnung gethan, bekannt gemacht hat. Von alters her besaß Italien in den Laudi drammatichi ernste, ja religiöse Dramen, die in wiederkehrenden, auf verschiedene Personen verteilten Strophen abgefaßt waren. Auch die ersten weltlichen Dramen der Italiener waren so in Oktaven, die mit Terzinen wechselten, verfaßt, so der Orfeo des Bojardo, die Virginia des Accolti, La Floriana u. a. Es lag nahe, ihnen ein in Strophenform verfaßtes Possenspiel gegenüberzustellen, was in den Farsen des Bientina, Barlachia, Ottonajo und Caracziolo geschah. Diese altitalienische Manier war schon um 1560 von Thomas Rychards in dessen in Italien spielenden Misogonus nachgeahmt worden, insofern dieser in vierzeiligen Strophen geschrieben ist. Ein Schritt weiter und man war bei den Singspielen angekommen, die den Ayrer'schen Singetspielen zu Grunde lagen und die sich den ersten nach Deutschland wandernden englischen Komödianten bei ihrer Unkenntnis der deutschen Sprache besonders zur Darstellung empfehlen mußten. (S. auch Bolte: Die Singspiele der englischen Komödianten Theatergesch.-Forsch. 7.) Denn bis Ende des Jahrhunderts bedienten sich diese fast ausschließlich der englischen Sprache, die damals in

Deutschland nur sehr wenige verstanden. Nur der Spaßmacher, der Clown, der auch schon deshalb bei ihren Spielen die Hauptperson war, radebrechte gut oder übel das Deutsche, wie es der Herzog Julius von Braunschweig in seiner „Susanna“ und seiner „Tragödie von der Ehebrecherin“ veranschaulicht hat. Manchmal wurde anfangs von ihnen dazu ein niederländischer oder niederdeutscher Schauspieler angeworben. Erst 1592 wanderten wieder englische Schauspieler in Deutschland ein. Sie waren mit einem Geleitsbrief des Lord Howard versehen und hatten zum Teil im Dienste des Grafen Worcester gestanden. Sie schienen sich jetzt unter Leitung des Robertus Browne und des Thomas Sackville befunden zu haben. (Die Rechtschreibung der Namen lag damals im argen und in den archivalischen Einträgen erscheinen sie meist sehr verderbt.) Browne scheint einer der tüchtigsten Schauspieler, die überhaupt übers Meer zu uns kamen, gewesen zu sein 1586 ist er auf einer Liste der Worcester-Gesellschaft als ihr Führer verzeichnet. Die genannte Truppe traf Ende August 1592 in Frankfurt a. M. ein, wo sie um Spielerlaubnis nachsuchte und diese erhielt. Erst vom Monat August des folgenden Jahres haben wir wieder zuverlässige Nachricht von ihr. Zu dieser Zeit hat sie in Nürnberg gespielt und zwar wie es in ihrem Gesuch heißt geistliche Tragödien in englischer Sprache, darunter „Abraham und Loth“ und „Vom Untergang Sodoms und Gomorrhas“. Es fragt sich jedoch, ob sie sich daran gebunden hat, da sie gleich darauf in Frankfurt a. M., wie es nach Frau Mentzel aus dem „Reisebüchlein eines Württembergischen Kaufmanns“ erhellt, der 1592 die Frankfurter Messe besuchte, Stücke von Marlowe und Stills gammer Gurtun's needle gespielt hat, woran zu zweifeln, kein zwingender Grund ist. Sackville scheint sich inzwischen von der Truppe getrennt zu haben und in den Dienst des Herzogs Julius von Braunschweig getreten zu sein. Man glaubt den englischen Einfluß, der sich in den 1593 und 1594 im Druck erschienenen Stücken des Herzogs zeigt, hauptsächlich auf ihn zurückführen zu sollen und nimmt allgemein an, daß er zu dem englischen Narren darin Modell gesessen und diese Rolle gespielt hat. Sackville hatte sich für die Clownrollen den Namen Jahn Bouset oder Posset gegeben, und diesen so zu Ehren gebracht, daß man ihn selbst meist nur so nannte und andere ihn ebenfalls für derartige Rollen ergriffen, so daß die übrigen Bezeichnungen dafür gegen diese eine Zeit lang zurücktraten. 1596 spielte Sackville in Nürnberg wieder mit einer Truppe, die nicht als die des Herzogs von Braunschweig bezeichnet wird. Wahrscheinlich führte er sie für eigene Rechnung und gab mit ihr im

folgenden Jahre Vorstellungen vor dem Herzog von Württemberg und in Augsburg, Nürnberg und Frankfurt a. M. Es ist uns in Marx Mangolds Meßgedicht „Markschiffs Nachen" ein derber Bericht über die Spiele dieser Truppe in letzterer Stadt erhalten geblieben, aus dem sich erkennen läßt, worauf eigentlich der große Zulauf, den sie trotz ihrer fremden Sprache hatte, beruhte. Denn zu dieser Zeit spielten die Engländer im allgemeinen immer noch englisch. 1599 wird von den damals in Hildesheim und Münster auftretenden englischen Komödianten in Rochels Chronik berichtet, daß sie „ihre Comedien in ihrer engelischen Sprache" aufgeführt haben. „Sie hatten bei sich viele verschiedene Instrumente, als luten, zitteren, fiolen, pipen, sie dantzeden vielle neuwe vnd främmde dentze in anfang vnd ende der comedien. Sie hatten bei sich einen scholkesnarren, so in deutscher Sprache vielle bötze vnd geckerie machede vnder den ageren, wenn sie einen neuwen actum anfangen wollten vnd sich unkledden." Im Jahre 1604 hebt in Nördlingen eine „Companie Comödianten" es in ihrem Gesuche besonders hervor, daß sie ihre geistlichen und weltlichen Komödien „inn deutscher Spraach" spielen wollen — und 1605 erbietet sich die unter „Makum" (Machin) und „Riobe" (Riveus) stehende Truppe englischer Schauspieler des Markgrafen von Brandenburg (nicht zu verwechseln mit der churfürstlich brandenburgischen Gesellschaft) in Frankfurt a. M. prächtige und liebliche Komödien und Tragödien in hochdeutscher Sprache zu agieren — was vielleicht andeutet, daß einzelne Truppen anfangs in niederdeutscher Sprache gespielt haben. Ich kann daher auch nicht glauben, daß Sackville, der ja, wie kaum zu bezweifeln ist, die Stücke des Herzogs Julius von Braunschweig zu verbreiten gesucht hat, dies vor 1596 oder 97 thun konnte. Sackville hatte seinen Jan Bouset zu solchem Ansehen gebracht, daß die Brownsche Gesellschaft 1601 in Frankfurt a. M. seinen Namen als Lockmittel gebrauchte, indem sie in ihrem Gesuche hervorhob, auch noch „Johannen Buscheten" zu erwarten. Glaubt doch Johannes Meißner sogar von diesem Namen das Wort „Possen" ableiten zu dürfen. Possen waren aber auch sprachlich viel älter, als Bouset, der jedenfalls, wie Schambitasche (Jean Potage) Pickelhering, Stockfisch, Hanswurst von einer Lieblingsspeise, von einem damaligen Lieblingsgetränk des englischen Volkes: „Posset" seinen Namen hat. Es scheint, daß Sackville noch 1604 in Nürnberg aufgetreten ist. Um diese Zeit kommt er in den Rechnungen des Braunschweigischen Hofs als Agent vor, der den Ankauf verschiedener Waren vermittelt. Sollte er aber identisch mit einem Seidenhändler dieses Namens sein, so müßte er von 1604 an als solcher die Frankfurter

Messe besucht haben. Es scheint, daß die landgräflich hessische Gesellschaft, die zu den bedeutendsten Truppen englischer Schauspieler der ersten Zeit zählte, sich 1594 gebildet hat. Sie spielte nachweislich 1596 in Nürnberg und 1598 in Heidelberg. 1597 waren Robertus, Browne und Philipp Kingman verflichtet worden, auf Verlangen die lateinischen dramatischen Dichtungen des Landgrafen von Hessen ins Deutsche zu übertragen, woraus sich ergiebt, daß diese beiden des Deutschen dazu genügend mächtig waren und auch die übrigen Darsteller darin so weit fortgeschritten sein mußten, um die Aufführung dieser Übersetzungen möglich erscheinen zu lassen. Es ist jedoch zweifelhaft, ob dieses Vorhaben durch die genannten Schauspieler zur Ausführung kam, da sie den Dienst des Landgrafen ziemlich bald verlassen zu haben scheinen. Wenigstens spielte Browne schon 1599 (Crüger, Arch. f. Litteraturgesch. 15.) und 1600 im Verein mit Kingman und Ledbetter (der früher bei der Lord-Admiralstruppe in London kleine Rollen gespielt hatte) in Frankfurt a. M. mit eigener Truppe. 1601 gaben hier die hessischen Schauspieler Vorstellungen, die aber jetzt unter John Webster, Johann Hull und Reikhard (Richard) Machin standen. Webster war mit Robert Browne 1597 im Gefolge des Grafen Lincoln an den hessischen Hof gekommen. Auch die Brownesche Gesellschaft sprach damals wieder in Frankfurt vor. Sie betonte in einer ihrer Eingaben, daß sie sogar von Venedig „Comödianten“ erwarte, die durch allerhand liebliche Musica ihre Stücke verzieren sollten. Man sieht, wie sehr sich schon damals der Ruf der Italiener in Deutschland verbreitet hatte, und wie die Musik im Schauspiele in Aufnahme gekommen war. 1606 spielte Browne noch mit eigener Truppe in Straßburg und schon vor der Herbstmesse stand er wieder mit Ledbetter und Johann Greene der hessischen Truppe vor und reichte mit einem Empfehlungsbriefe des Landgrafen ein Spielgesuch bei dem Frankfurter Rate ein. Das Verhältnis war aber nicht von langer Dauer. Schon am 1. März 1607 verließ die ganze Truppe die Dienste des Landgrafen, weil sie dabei ihre Rechnung nicht fand. Browne und Greene spielten bald darauf für eigene Rechnung in Frankfurt a. M., nannten sich aber immer noch „Hessische Komödianten“. Auch sie aber trennten sich bald, da Greene schon im Herbst des Jahres mit eigener Truppe der Berufung des Erzherzogs Ferdinand nach Graz folgte. 1608 kam eine neugebildete Truppe landgräflich hessischer Komödianten in Frankfurt a. M. unter Rudolphus Riveus (Ralph Reeve, s. über ihn Joh. Meißner, Die engl. Komöd. in Österreich 73) an. Er hatte schon 1603

daselbst Vorstellungen im Verein mit Georg Webster und Richard Machin gegeben. (S. Mentzel, a. a. O. S. 50).

Ehe ich in der Schilderung der Entwickelung der Vorstellungen der englischen Schauspieler weitergehe, erscheint es zweckmäßig, einen Blick auf den Eindruck und die Wirkungen zu werfen, die sie bisher damit in Deutschland hervorgebracht hatten.

Gleich bei ihrem Erscheinen im Jahre 1592 haben die englischen Schauspieler sichtbar einen bedeutenden Einfluß auf das deutsche Schauspiel ausgeübt. Ich halte es zwar für unwahrscheinlich, daß, wie man gesagt hat, der Herzog Julius erst durch sie zur dramatischen Dichtung angeregt worden sei. Es ist nicht gut anzunehmen, daß er alle seine 1593 und 94 im Druck erschienenen Stücke in der Zeit von höchstens $1^1/_2$ Jahren geschrieben haben sollte. Denn die englischen Komödianten spielten nicht früher als in der Herbstmesse 1592 in Frankfurt a. M. und es ist ebenso unbekannt, wann der Herzog sie zum erstenmal sah, als wann Sackville in seine Dienste trat! Auch weisen verschiedene Stücke in der Hauptsache auf andere Einflüsse hin; so die „Susanna“ auf Frischlin, der damals in Braunschweig lebte, „Vincentius Ladislaus“ und die „Tragödie von der Ehebrecherin“, vielleicht auch die Stücke „Von einem Buler und Bulerin“ und „Von einem Weibe“ auf italienischen Einfluß. Ich bin überzeugt, daß sie die Bekanntschaft mit Stücken des Aretin und des Beolco voraussetzen. Der englische Einfluß, der sich mit Sicherheit in diesen Stücken nachweisen läßt, ist fast nur auf die Clownscenen beschränkt, die aber auf späterer Überarbeitung und Einfügung beruhen können. Die Prosabehandlung dieser, wie aller andern Stücke des Herzogs stellt sich als entschiedene Neuerung dar, die sich aber schon aus seinem überall sichtbaren Hang zu realistischer und naturalistischer Darstellung erklären läßt. Das deutsche Drama hatte bis jetzt an der metrischen Behandlung und am Reime festgehalten. Wurden doch deshalb des Herzogs Prosa-Dramen sogar von anderer Seite in die metrische Form umgegossen. Will man die Prosabehandlung aber durchaus auf fremden Einfluß zurückführen, so liegt es ungleich näher die Italiener, als die Engländer, dafür in Anspruch zu nehmen. Aretin uud Beolco schrieben ihre Stücke gleichfalls in Prosa. Letzterer konnte ihn noch überdies dazu anregen, die Dialektsprache anzuwenden. Doch fand er auch in Frischlins „Weingärtner“ ein Vorbild für beides. Gewiß hatten die Engländer schon damals einzelne Prosakomödien, aber nichts weist mit Sicherheit darauf hin, daß gerade sie von den englischen Schauspielern damals in Deutschland zur Darstellung gebracht worden wären.

Die Prosakomödien Lilys und seiner Nachahmer würden in ihrer modischen Geziertheit dem in den Stücken des Herzogs vorherrschenden Tone geradezu entgegen gewesen sein. Denn dieser ist ein so niedriger, daß es heute schwer begreiflich ist, wie ein Fürst, dessen Bildung gerühmt wird, ihn mit Vorliebe anschlagen konnte. Freilich wenn die englischen Schauspieler, wie es wahrscheinlich ist, damals schon Stegreifspiele zur Darstellung brachten, könnte der Herzog dazu auch bei ihnen entsprechende Vorbilder gefunden haben, aber immer nur in einer fremden Sprache. So darf man denn, wie ich glaube, viel richtiger sagen, daß gerade der Ton und die Sprachbehandlung des Herzogs volles Eigentum sind und vielmehr den späteren deutschen Bearbeitern der englischen Stücke hierin als Vorbilder gedient haben. Am sichtbarsten finde ich englischen Einfluß, abgesehen von den Clownscenen, in denen er, wie schon gesagt, ganz unverkennbar ist, in dem auffälligen Streben, Charaktere und Handlung in möglichst lebendiger Anschaulichkeit hervortreten zu lassen und grausige Wirkungen mit dem gesuchtesten Raffinement zu erzielen, das dabei ganz auf die schauspielerische Darstellung berechnet erscheint. In keinem seiner Stücke tritt es so drastisch und brutal hervor, als in der Tragödie von dem ungeratenen Sohn. Eben weil sich dies auf den Einfluß der englischen Komödianten und ihrer Stücke zurückführen läßt, macht es auch sichtbar, wie sehr diese Schauspieler, die doch keineswegs zu den bessern, geschweige zu den besten der Schauspieler der damaligen Londoner Theater zählten, den deutschen Schauspielern jener Zeit durch eine zwar rohe, aber in ihrer Art doch sehr ausgebildete Routine überlegen waren. Nur wenig später als der Herzog Julius dürfte der Bamberger Hof- und Stadtgerichtsprokurator Jacob Ayrer, der 1593 nach Nürnberg übergesiedelt war, den Einfluß der englischen Komödianten erfahren haben, die er, wie Creizenach in seinem trefflichen Werke über die „Schauspiele der englischen Komödianten“ nachgewiesen hat, hier von seiner Ankunft an bis zu seinem 1605 erfolgenden Tode fast alljährlich, wenn auch immer nur für kurze Zeit zu sehen Gelegenheit hatte. Die in der Dresdener Handschrift enthaltenen Stücke sind sämtlich in der Zeit von 1595—98 geschrieben worden. Die dramatische Thätigkeit Ayrers kann aber möglicherweise viel weiter zurückreichen, wennschon in der Handschrift Stücke enthalten sind, die man allgemein für die frühesten der uns bekannt gewordenen hält. Ayrer hat, wie aus verschiedenen seiner Bühnenweisungen klar hervorgeht, seine Stücke für die Darstellung geschrieben, dennoch wissen wir nicht mit Bestimmtheit, ob auch nur eines derselben zu seiner Lebenszeit zur Darstellung

gekommen ist. Es ist aber anzunehmen, da es ihm nicht schwer fallen konnte, es zu erreichen und es kaum zu begreifen wäre, daß er sonst seine dramatische Thätigkeit so rastlos fortgesetzt haben sollte. Der englische Einfluß geht bei ihm am entschiedensten aus den Singetspielen hervor, die lediglich Nachbildungen englischer derartiger Spiele sind. Doch zeigt er sich auch mitunter in den Figuren des Spaßmachers, doch keineswegs in allen, da er oft nur in ähnlicher Weise von ihm verwendet wird, wie wir es bei Hans Sachs und anderen früheren Dramatikern finden. Am häufigsten kommt er schlechtweg unter dem Namen Jahn (einer Zusammenziehung des deutschen Johann) oder mit dem Zusatz der Pott, der Lackey, der närrisch Knecht, oder Panser, Morio Grundo, Jodl (Jodelle), Molitor, Clam, Clan, Clant (Verunstaltungen des englischen Clown) und Posset vor. Den Johan Clant, Johan Panser und Posset, findet man auch bei dem Herzog Julius von Braunschweig. Daneben zeigen sich Namen wie Lörlein, Dhönlein, Klaus Narr, Till Eulenspiegel (die den alten Narren entnommen sind) und Rüpel. Eine Nachahmung englischer Vorbilder ist bei vielen nicht zu verkennen. Er hat ihnen glückliche Züge entlehnt, vielleicht auch neue dazu erfunden. So wenn er seinen Spaßmacher vor dem Auftreten den Kopf herausstecken und wieder zurückziehen oder mit seiner Schönheit und Vornehmheit „auf und nieder prangen", oder in Lachen ausbrechen läßt, ehe er spricht, so daß er nun vor Lachen nicht sprechen kann, oder ihn weinen läßt, wenn man ihn foppt — und eine Menge andere Pfiffe und Kniffe, die Lacher auf seine Seite zu ziehen, die man noch heute bei den Clowns und Harlekins der Kunstreiter- und Seiltänzerbuden mit gleicher Wirkung beobachten kann. Daneben zeichnen sich auch die ernsten Scenen durch große Lebendigkeit aus, auch sie sind, ähnlich wie die des Herzogs von Braunschweig auf drastische und hier und da grausige Wirkung und auf die Kunst des Darstellers berechnet. Es ist schwer zu sagen, wie viel davon auf englischen Einfluß oder auf die individuelle Natur des Dichters zurückzuführen ist; jedenfalls war jener, wie einzelne Bühnenweisungen erkennen lassen, mit dabei wirksam. Im übrigen hielt sich Ayrer jedoch an die Form und Sprechbehandlung des Hans Sachs, so daß seine Dramen sich fast nur wie eine Weiterentwickelung des Dramas des letzteren ausnehmen. Vers und Reim scheint auch ihm, wie den meisten dramatischen Schriftstellern seiner Zeit ein wesentliches Erfordernis eines guten Dramas gewesen zu sein.

Auffällig ist, daß der epische Inhalt der Dramen Ayrers sich bis jetzt nicht mit Sicherheit auf ein englisches Drama oder die deutsche

Bearbeitung eines solchen hat zurückführen lassen, selbst nicht bei Stücken, die es auf den ersten Blick doch wahrscheinlich machten, wie der griechische Kaiser und seine Tochter Pelimperia, der König von Cypern, Edwarto III., die schöne Phänicia und die schöne Sidea. Die Stoffverwandtschaft mit Kyds Spanish tragedy, Machins The dumb Knight, dem Shakespeare zugeschriebenen Edward III., und Shakespeares Muchado about nothing und The storm ist unbestreitbar — aber man ist zu keinem andern Ergebnis als dem gekommen, daß der deutsche und der englische Dichter aus gleichen Quellen geschöpft haben müssen, Quellen, die uns aber zum Teil noch unbekannt sind. — Dagegen glaubt Tittmann, (Schauspiele a. d. 16. Jhdt. II.) daß die Bühneneinrichtung, welche die englischen Schauspieler mit aus England herübergebracht hatten, Ayrer bei Abfassung seiner Stücke beeinflußt und ihm dabei vor Augen gestanden habe. Ich glaube im Gegenteil, daß es die in Süddeutschland seit lange heimische, mit der erhöhten Hinterbühne (der Brücke und Zinne) war, die nach dem vorderen Spielplatz eine Öffnung darbot, die Ayrer kurzweg mit dem „Loch" bezeichnete. Tittmann ist dagegen der Meinung, daß unter „Brücke" nur der eben fortlaufende Spielplatz und unter dem „Loch" eine Versenkung in diesem zu verstehen sei. Es fragt sich jedoch, ob die englischen Komödianten zur Zeit Ayrers überhaupt auf ihrer Bühne Versenkungen hatten und haben konnten. Auch sprechen die Bühnenweisungen Ayrers, schon das Wort „Brücke", entschieden für meine Auffassung. So heißt es in der „Tragedia Thesei" am Schlusse des ersten Aktes: „Jetzt steigen unten durch die Löcher auß der Brucken etliche Riesen" und im zweiten Akt geht Medea mit jrem alten Schwäher Eheson zum Loch und stellt ihn hinein. Im zweiten Teil der schönen Melusine „schlegt Goffroy den Riesen Grimholt zu Boden, der steht wieder auff vnnd läufft in Berg." Neben der Bühne mit Brücke hat man im 16. Jahrhundert in Nürnberg auch noch eine einfachere Einrichtung gehabt, wie es die Hans Sachsische jedenfalls war. Ayrer hat darauf hier und da Rücksicht genommen. So heißt es im 1. Teil der „Tragedi von der Erbauung der Stadt Rom": „Wenn mans kann haben, mag man im abgang auff der Pruckhen in einer Ordnung rumb gehen vnd also singen bis zum abgang und" im II. Teil von „Huegditerichen": „Auch Wellas der Rieß geht ein mit Sigmina (kans auff der Zinne geschehen, so ist's desto besser)." — Die größere Lebendigkeit bei Ayrer im Vergleich mit Hans Sachs war aber auch mit Einbuße verbunden. Von der alten treuherzigen Naivetät und Innigkeit war viel verloren gegangen.

1607 spielte **John Greene**, der anfangs Mädchenrollen gespielt, jetzt aber wohl schon das komische Fach übernommen hatte, vor dem Hofe in Graz. Bei seiner Berufung mochten wohl religiöse Verhältnisse mitgewirkt haben. Greene war zum Katholizismus übergetreten. Kein Wunder, daß er bei dem jesuitenfreundlichen Grazer Hofe sehr rasch in Gunst kam, wogegen der Protestant Browne es nicht zu gewärtigen hatte, und sich daher lieber in protestantischen Ländern aufhalten mochte. Gleich nach beendetem ersten Gastspiele wurde Greene an den bischöflichen Hof nach Passau empfohlen und für nächsten Fasching wieder begehrt. Auch später lassen sich sprechende Beweise dafür erkennen, daß er sich die Gunst und Förderung des Grazer Hofes zu erhalten gewußt hat. „Wir begegnen der Truppe unter Greene", heißt es bei Johannes Meißner (a. a. O.), dem wir die Aufhellung dieser Verhältnisse und damit, wie sich noch zeigen wird, einen der wertvollsten Beiträge zur Geschichte der englischen Komödianten in Deutschland verdanken „1617 an den katholischen Höfen des Kaisers und der steirischen Linie der Habsburger, wogegen 1619—20 Browne am Hofe des protestantischen Winterkönigs in Prag erscheint.

Eine inzwischen erstandene neue markgräflich hessische Truppe spielte 1610 in Prag, vielleicht selbst in Wien. 1612 zeigte sie sich in Frankfurt a. M. und Nürnberg. Dann hört man nichts mehr von ihr, obschon Fr. Mentzel sagt: Der Landgraf von Hessen habe noch 1613 englische Schauspieler in Diensten gehabt. Dagegen macht nun **John Spencer** viel von sich reden. Schon 1605 oder früher hat er in kurfürstlich brandenburgischen Diensten gestanden. Damals kam er mit einer warmen Empfehlung des Kurfürsten von Brandenburg an den kurfürstlich sächsischen Hof nach Dresden, wo er mit seiner Truppe etliche Vorstellungen gab. 1609 trifft man ihn (nach Bolte) in Königsberg (dann wahrscheinlich auch wieder in Dresden) 1611 stand er aufs neue in Diensten des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg und begleitete diesen nach Ostpreußen, wo er bei den Huldigungsfeierlichkeiten mitwirkte. Bei dieser Gelegenheit führte er auch in Danzig die hierzu mit besonderem Glanze ausgestattete Triumphkomödie auf, was 1612 in Regensburg, 1613 in Nürnberg geschah. In Regensburg spielte er mit großem Beifall vor dem Kaiser, was ihm ein kaiserliches Patent eintrug, ging dann nach Frankfurt a. M., wo er wieder als Führer der brandenburgischen englischen Truppe auftrat. Von hier ward er im folgenden Jahre an den kurpfälzischen Hof berufen, wo er länger verweilte. Um diese Zeit erhielt er, wie es scheint, vom Kurfürsten von Brandenburg den Auf-

trag, eine neue Truppe zu bilden und zu diesem Zwecke nach London zu reisen. Letzteres müßte er auch wirklich gethan haben, wenn er 1615 in Köln gewesen und hier zum Katholizismus übergetreten wäre. Dies ist jedoch nicht genügend erwiesen und auch sehr unwahrscheinlich, da es ihn unmöglich am brandenburgischen Hofe empfohlen haben könnte. Es findet hier wohl eine Verwechslung mit einer im folgenden Jahre von England herübergekommenen Truppe statt, deren Spielgesuch in Köln zunächst abgeschlagen, nachdem sie aber zum Katholizismus übergetreten war, gewährt worden wäre. Der Führer dieser Truppe hieß ebenfalls Spencer, aber nicht J. sondern N. Spencer. Auch wird angedeutet, daß die Bekehrungsversuche gescheitert seien. Die ganze Sache liegt noch im Dunkeln. Spencer, der sich auch manchmal „Cammer-Musikus“ unterschrieb und als Clown den Namen „Junker Stockfisch“ angenommen und beliebt gemacht hatte, erlangte 1618 mit seiner neuen Truppe das Anstellungsdekret in Berlin. Dieses Verhältnis war aber von kurzer Dauer und sollte mit einem Zerwürfnisse enden. Der Kurfürst Johann Sigismund starb 1719 und sein Nachfolger entließ die Gesellschaft. Spencer glaubte nun noch eine Forderung von 1000 Thalern bezüglich der Anwerbung jener Truppe geltend machen zu können, die aber nicht anerkannt, vielmehr ihm vorgehalten wurde, die Truppe nicht, wie befohlen, in England, sondern nur in Deutschland angeworben zu haben. Er zeigte sich 1623 noch einmal in Frankfurt a. M., wo er jedoch abgewiesen wurde. Dann verschwindet auch er von dem deutschen Schauplatze. Dagegen war 1618 Robertus Browne plötzlich wieder mit einer angeblich ganz neuen Gesellschaft und ganz neuen und schönen Stücken direkt von London nach Frankfurt a. M. gekommen. Er erhielt hier auch Spielerlaubnis und zog dann nach Prag, wo er den ganzen Winter über verweilte. Nach Frankfurt a. M. im nächsten Jahre zurückgekehrt, wurde er hier der schweren Zeit wegen abgewiesen. Erst 1626 sprach die Gesellschaft wieder hier vor, stand aber jetzt unter John Greene, der in seinem Spielgesuche hervorhob, daß während die Darsteller sich umkleiden und sich „für den folgenden Actus präpariren würden und zu ihrer Erholung etwas verschnaufen thäten, eine liebliche Musica Instrumentalis und allerlei neue schöne Nationaltänz einem Publiko zum oblectamentum gegeben werden und seine hüppenden und spillenden Germans viel Ehre mit ihrem Gethus einlegen“ würden. Diese Tänzer und Instrumentisten waren aber nicht die einzigen Deutschen der Truppe, die diesmal wieder zugelassen wurde, dann (immer noch 1626) nach Dresden ging und in kurfürstlich

sächsische Dienste trat. Sie spielte hier das ganze Jahr, mit Ausnahme der Meßzeiten, wirkte auch bei den Festlichkeiten zur Vermählung der Prinzessin Sophie in Torgau mit und sprach im Herbste wieder in Frankfurt und in Nürnberg vor, wo sie sich den Namen der „Churfürstlich bestallten Hofcomödianten“ in Nürnberg mit dem Zusatze, „welche sich des bicklingsherings-Compagnia“ nennen, gab. Das Personenverzeichnis, das Fürstenau aus den Torgauer Quartierlisten zusammengestellt hat, ist sicher nicht vollständig. Mit dem Namen des „Pickelheringk“ dürfte wohl Greene bezeichnet sein, der ja, wie wir wissen, schon seit lange die Rollen des Spaßmachers spielte. Bolte und Creizenach halten zwar Robert Reinholdt dafür, was aber darauf beruht, daß sie in dem Fürstenauschen Verzeichnis den Namen „Roberth“ mit dem darauf folgenden „Pickelheringk“ zusammenzogen. Beide Namen sind aber durch einen Punkt getrennt und bezeichnen zwei verschiedene, wahrscheinlich in verschiedenen Häusern Torgaus untergebrachte Personen. Es ist, so viel ich weiß, gar nicht sicher gestellt, daß Reinholdt 1626 schon zu der Truppe gehörte, daher das dieser in diesem Jahre beigelegte Prädikat sich mit größter Wahrscheinlichkeit auf den Führer der Truppe bezieht, der damals Greene sicher noch war. Reinholdt war früher, 1618, mit Browne verbunden, der da wieder auftauchte. 1628, stellt sich die Truppe vor der Herbstmesse wieder in Frankfurt a. M. ein; sie scheint jetzt aber nicht mehr unter Greene, sondern unter Robert Renaldes (Reinholdt) Thomas Robinson und Jacob Theodor oder unter Eduard Pudsey gestanden zu haben. Unter ersteren spielte sie im Mai in Köln, unter letzterem bewarb sie sich gleich darauf vergeblich in Straßburg um Spielerlaubnis. Das Wahrscheinlichste ist, daß die Gesellschaft sich neu konstituiert hatte und schon wieder halb in Auflösung begriffen war. Sie erklärte in Frankfurt ihren Entschluß, Deutschland zu verlassen, und den Wunsch, hier zum Abschied noch einige Vorstellungen zu geben. Überhaupt ziehen sich nun bis zum Ausgang des furchtbaren Krieges die fremden Schauspieler mehr und mehr vom deutschen Boden zurück. Die Zeit war für ihre Spiele nicht angethan, viele städtische Behörden ließen sie grundsätzlich nicht mehr zu und selbst die Fürsten schränkten sich ein. Von den alten Banden Robert Brownes und John Greenes zeigen sich jedoch 1639, 1640 und 1643 Reste, die sich im Norden Deutschlands, in Königsberg, Elbing und Danzig noch einfanden, und, wie wir später sehen werden, zu Anfang der Siebziger Jahre am kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Daß der Einfluß der englischen Schauspieler zunächst ein viel größerer war, als der in

Deutschland einwandernden niederländischen, französischen und italienischen Komödianten ist um so befremdender, als sie nicht so, wie diese, mit zu den besten ihres Landes gehörten. Es waren vielmehr mit nur wenigen Ausnahmen Leute, die in ihrem Vaterlande ganz unbekannt waren. Und wenn auch einige von ihnen dort einmal einer berühmten Truppe angehört hatten, so beweist dies noch nicht, daß sie selbst ausgezeichnetes darin geleistet haben. In der Mehrzahl gehörten sie wohl nur ganz unbedeutenden Truppen, sei es Londons, sei es der Provinzialtheater, an. Jene Thatsache erklärt sich aber leicht daraus, daß sie im Unterschiede von den Niederländern, Franzosen und Italienern sich die deutsche Sprache möglichst rasch anzueignen suchten und hierdurch bald allgemeiner verständlich wurden. Auch sagten ihre Stücke, auf ein so niedriges Niveau sie sie auch herabzogen, durch ihre stoffliche Fülle und ihre auf drastische Wirkungen berechnete Spielweise dem damaligen deutschen Geschmacke besonders zu. So lange sie sich aber der englischen Sprache bedienten und daher nur ein geringes Verständnis voraussetzen konnten, suchten sie das Publikum durch ihre Spring-, Tanz- und musikalischen Künste und durch die Possen der Spaßmacher zu unterhalten und anzuziehen, die das Deutsche gewöhnlich etwas radebrechen konnten. Von welcher Art diese Possen waren und welche Anziehungsmittel man sonst noch anwendete, geht aus dem Bericht über eine Vorstellung der Truppe des damals berühmten Jan Bouset (Sackville) in Frankfurt a. M. vom Jahre 1797 hervor, der in dem schon erwähnten Meßgedicht: Marx Mangolds Markschiffs Nachen enthalten ist, wovon ich hier nur eine Stelle aushebe:

Da war nun weiter mein Intent
Zu sehen das Englische Spiel,
Davon ich hab' gehört so viel
Wie der Narr drinnen Jan genennt
Mit Bossen war so excellent;
Welches ich auch bekenn fürwar,
Daß er damit ist Meister gar.
Verstellt also sein Angesicht
Daß er kein Menschen gleich mehr sicht,
Auff tölpisch Bossen ist sehr geschickt
Hat Schuch, der keiner jhn nicht drückt.
In seinen Hosen noch einer hett Platz,
Hat dran ein ungehewren Latz.

Der Wursthansel ist abgericht
Auch ziemlicher massen, wie man sicht:
Vertreten beyd' jhr Stelle wol.
Den Springer ich auch loben soll,

Wegen seines hohen Springen,
Vnd auch noch anderer Dingen.
Höfflich ist in all' seinen Sitten,
Im tantzen vnd all' seinen Tritten,
Daß solchs fürwar eine Lust zu sehen,
Wie glatt die Hosen jhm anstehen.
Welche mit Fleiß so zugericht,
Daß man was zwischen den Beinen sicht,
Danach etwa pflegen zu schawen
Glüstige Weiber und Jungfrawen —
Denn nicht alle versteht mich recht
Hinein zu diesem Spiele gehen,
Die lustigen Comödien z'sehen.
Oder der Music vnd Saitenspil
Zu gefallen, sondern jhr viel
Wegen des Narren groben Possen
Vnd des Springers glatten Hosen.

Man sieht, es ist nur von den Possen des Narren, vom Wursthansel und von dem Springer die Rede; die Stücke, die aufgeführt wurden werden gar nicht erwähnt. Dem entspricht, daß wir überhaupt nur ganz zufällig von dem Repertoire dieser so großen Zulauf habenden Schauspieler etwas erfahren. Aus jener Zeit fast nichts. Nur dem Spielgesuch Sackvilles in Frankfurt a. M. aus demselben Jahre entnehmen wir, daß er, wie ich schon zu berühren hatte, biblische Stücke in englischer Sprache zu spielen beabsichtigte, was wohl geschah, um den Rat günstig zu stimmen, vielleicht aber auch weil das Publikum der Darstellung so allgemein bekannter Stoffe eher zu folgen fähig war. Die in dem „Reisebüchlein eines Württemberger Kaufmanns" enthaltene Notiz: daß er „1592 während der Herbstmesse in Frankfurt a. M. mehrere Stücke des dort im Inselland gar berühmten Herrn Christopher Marlowe und auch das lustig Spill Gammer Gurtons needle mit allerlei künstliche Verdrehungen" gesehen habe, deren ich ebenfalls schon gedachte, ist das einzige, was sonst noch über jene ersten Aufführungen erhalten geblieben ist. Es entsteht hier die Frage, ob die englischen Stücke, die die englischen Komödianten in englischer Sprache aufführten, den auf uns gekommenen Originalabfassungen völlig entsprachen oder von ihnen ihren Zwecken entsprechend bearbeitet und zurecht gemacht worden waren? Ich glaube das letztere mit voller Sicherheit annehmen zu dürfen; denn da die Vorstellungen eine gewisse und zwar mäßige Dauer nicht überschreiten sollten und man zwischen die Akte und vor dem Anfang und nach dem Ende des Stückes akrobatische Übungen, Gesänge, Tänze und burleske Clownscenen zur Darstellung

brachte, so würde man schon hierdurch zu Kürzungen gezwungen gewesen sein, wenn es die Rücksicht auf das mangelnde Sprachverständnis der Zuschauer nicht nötig gemacht hätte. Vielleicht besaß man schon dergleichen Bühnenbearbeitungen, wie sie auf den Provinzialtheatern Englands im Gebrauch waren, um die Stücke den Kräften anzupassen und sie durch Einfügung burlesker Clownscenen für die Zuschauer der Provinz schmackhafter zu machen. Ich bin sogar überzeugt, daß die Shakespeareschen Stücke selbst auf seiner Bühne zum Teil ihrer großen Länge wegen eine Kürzung erfahren mußten. Vielleicht daß den späteren deutschen Bearbeitungen wenigstens teilweise schon ähnliche englische zu Grunde lagen. Denn ehe man daran denken konnte, in deutscher Sprache zu spielen, mußte man nicht nur in einem bestimmten Umfange und Grade der deutschen Sprache mächtig geworden sein, sondern man mußte auch deutsche Übersetzungen und Bearbeitungen englischer Stücke haben. Wir sahen zwar, daß der Landgraf von Hessen die Übersetzung seiner lateinischen Stücke ins Deutsche englischen Schauspielern anvertrauen zu können glaubte, und von verschiedenen deutschen Bearbeitungen englischer Stücke wird ausdrücklich gesagt, daß sie von Engländern herrührten, meist aber dürften doch die uns bekannt gewordenen Bearbeitungen dieser Art von Deutschen verfaßt worden sein, die sie aber zum Teil im Auftrag und unter Anweisung und Leitung englischer Schauspieler hergestellt haben mögen. Die erhalten gebliebenen Scenarien zur Bearbeitung englischer Stücke, wie von Lear, Marlowes Faust und Glapthorns Wallenstein (Creizenach hat a. a. O. das zu Lear mitgeteilt) dürften für das hier Gesagte ein Beleg sein. Auch nachdem die Sprache kein Hindernis mehr war, die Stücke in ihrer ursprünglichen Fassung zu geben, sahen die englischen Schauspieler von direkten Übersetzungen ihrer englischen Originale ab, sondern griffen zu der Art Bearbeitung, in der sie uns zum Teil vorliegen. Zu Kürzungen war man genötigt, weil es Gepflogenheit blieb, zwischen die Akte Zwischenspiele zu legen und es üblich wurde, dem Hauptstück eine Burleske nachfolgen zu lassen. Und aus Rücksicht auf den angeblichen Geschmack des deutschen Publikums und um die Stücke hierdurch anziehender und wirkungsvoller zu machen, wofür der Beifall und Besuch einziger Maßstab war, glaubte man vieles in den Stücken verändern und Possen des Narren, sowie später Gesangsstücke in sie einfügen zu müssen. Creizenach hat nach den erhalten gebliebenen Stücken und den darüber meist zufällig auf uns gekommenen Nachrichten das Repertoire der in Deutschland herumwandernden englischen Schauspieler zusammengestellt. Es enthielt, nach ihm, Stücke von Still,

Willmot, Peele, Marlowe, Kyd, Greene, Chettle, Shakespeare (Der Kaufmann von Venedig, Die Widerspänstige, Heinrich IV., Titus Andronicus, Romeo und Julia, Julius Cäsar, Hamlet, Lear, Othello und das Wintermärchen), Decker, Chapman, Heywood, Haughton (und Day), Marston, Machin, Mason, Beaumont (und Fletcher), Massinger, John Ford, Glapthorne und Sharpe. Es ist auffällig, daß Ben Jonson und Webster ganz darin fehlen. Doch ist das Verzeichnis wahrscheinlich nicht vollständig. Der weitaus größte Teil dieses Repertoires gehört der Shakespeareschen Zeit an. Er hat mehr dazu beigetragen, als irgend ein anderer Dichter. Wie die Rücksicht auf ihn die englischen Schauspieler zu einem bevorzugten Gegenstand der deutschen Forschung gemacht hat, so hat man ihnen auch im Hinblick auf ihn eine zu große Bedeutung zuerkannt. Es ist jedoch irrig, zu glauben, daß sie mit ihren Bearbeitungen dem damaligen Deutschland einen nur annähernd richtigen Begriff von der dramatischen Bedeutung der Shakespeareschen Periode oder irgend eines ihrer Dichter, geschweige denn Shakespeares selbst gegeben haben. Von seinem Geist ist in den uns erhalten gebliebenen Stücken der englischen Komödianten, denen gleichnamige Dichtungen von ihm, sei es mittelbar oder unmittelbar, zu Grunde gelegen haben, gar nichts mit übergegangen. Dies lag auch gar nicht in ihrer Absicht. Sie haben den Namen Shakespeares, so weit wir es wissen, nie in den Mund genommen. Sie betrachteten seine Stücke, wie die aller anderen Dichter, gewissermaßen nur als Waare, über die sie nach Bedürfnis und Zweck frei schalten zu dürfen glaubten. Ihr vornehmster Zweck aber war, sich einen Lebensunterhalt zu verschaffen und dabei ihren schauspielerischen Ehrgeiz, ihre schauspielerische Eitelkeit zu befriedigen, wofür der Beifall einziger Maßstab blieb. Man hat dies auch mehr und mehr eingesehen und fängt an, ihre künstlerische Bedeutung etwas niedriger abzuschätzen. Allerdings wissen wir nicht, ob die uns erhalten gebliebenen Bearbeitungen, die auf Shakespeare zurückweisen, auch wirklich Stücke ihres Repertoires waren oder Bearbeitungen einer späteren Zeit sind, denen dann aber wahrscheinlich Bearbeitungen ihrer Zeit mit zu Grunde lagen. Was die beiden Sammlungen von Stücken der englischen Komödianten betrifft, die übrigens nur ein einziges auf Shakespeare zurückzuführendes Stück enthalten, den „Titus Andronicus", so rühren sie schwerlich von ihnen her. Eine solche Veröffentlichung lag nicht in ihrem Interesse. Von anderen Bearbeitungen dieser Art, die mit oder vorzugsweise auf Shakespeare zurückzuführen sind, sei hier nur erwähnt, daß die Bearbeitung „Hamlets" unter dem

Titel „Der bestrafte Brudermord“ schon lange im Besitze deutscher Wandertruppen gewesen sein muß, als sie von Reichard 1778 durch den Druck veröffentlicht wurde. Damals gehörte sie Ekhof. Eine Scene darin, die Hamlets mit den Schauspielern, enthält Beziehungen auf zwei frühere Truppen, auf die Karl Paulsche, oft kurzweg die Karlsche genannt, und auf die Velthensche — denn zweifellos ist diese gemeint, wenn auf Hamlets Frage:

„Habt ihr noch alle drey Weibspersonen bei euch? sie agirten sehr wohl —“

der Prinzipal Karl antwortet:

„Nein, nur zwey, die eine ist mit ihrem Mann an dem sächsischen Hof geblieben.“

Dies läßt erkennen, daß wenn auch nicht das ganze Stück, so doch diese Scene oder diese Stelle in ihr unmittelbar nach der Trennung Velthens von seinem Schwiegervater verfaßt ist. Ob die übrige Bearbeitung aber identisch ist mit der, die der Engländer Greene 1626 unter dem Titel: „Tragedie von Hamlet, einen Printzen in Dennemark“ zur Aufführung brachte und wie sie dann in Pauls Hände gekommen, läßt sich nicht nachweisen. Wie zeitig deutsche Bearbeitungen englischer Stücke in deutsche Hände kamen, beweist das Repertoire des 1604 in Nördlingen um Spielerlaubnis nachsuchenden Eichelin, der gewiß ein Deutscher war, und dessen Verzeichnis schon ein Stück: „Von Romeo und Julitha“ enthält. (Trautmann, Arch. f. Litteraturgeschichte XI. S. 625). Es ist auch erklärlich genug, da bei dem Erfolge der englischen Komödianten Personen, die dessen fähig waren, gleichviel ob Engländer oder Deutsche, deutsche Bearbeitungen englischer Stücke als Erwerbszweig ergreifen konnten. Aus einer freilich schon späteren Zeit liegt uns ein Beispiel in einer der Wiener Hofbibliothek angehörenden Handschrift von der „Comoedia genandt Das Wohlgesprochene Uhrtheil Eynes Weiblichen Studenten oder Der Jud von Venedig,“ vor, das von Meißner veröffentlicht worden ist, und von Creizenach, bis auf ein paar Zusätze für identisch mit einer anderen Handschrift gehalten wird, die aus der Markgräfl. Baden-Badenschen Bibliothek in Rastatt in die Großherzogl. Bibliothek zu Karlsruhe übergegangen ist, unter dem Titel „Comoedia genandt der Jude von Venetien, componirt von Christoph Blümel, Studioso Silesiensi.“ Die Blümelsche Bearbeitung des „Juden von Venetien“ stellt sich, wie Creizenach nachgewiesen, als eine Verarbeitung von Motiven dreier verschiedener Stücke dar, zu denen Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ gehört. Keinesfalls war sie identisch mit den 1608 in Graz,

1611 in Magdeburg und 1626 in Dresden unter verwandten Titeln aufgeführten Stücken, von denen sich freilich sonst nichts bestimmtes aussagen läßt. — Nach den uns vorliegenden Bearbeitungen, die sich als Stücke der englischen Komödianten ansprechen oder auf sie mit zurückführen lassen, läßt sich von ihnen nur sagen, daß, obschon ihnen ohne Zweifel Stücke der größten englischen Dramatiker zu Grunde lagen, sie das deutsche Drama doch unaufhaltsam in die wüste Zeit der Haupt- und Staatsaktionen und der Harlekinaden hinführen mußten und diese einleiteten. Wenn man dies jetzt auch fast allgemein zugesteht, so hat man dagegen noch vielfach einen zu hohen Begriff von der Darstellungskunst dieser Komödianten und von dem fördernden Einfluß, den sie auf die deutsche Schauspielkunst ausgeübt haben oder ausgeübt haben sollen. Von der hohen und großartigen Kunstauffassung des Schauspielers Shakespeare, die noch heute mustergültig ist und die wahrscheinlich von Schauspielern wie Burbage, Alleyn, Fletcher, Taylor und anderen geteilt worden sein mag, besaßen sie nichts. Wie von dem großen englischen Drama ihrer Zeit, brachten sie auch von der damals hochentwickelten englischen Schauspielkunst wenig mehr als ein Zerrbild zu uns herüber. Sie glichen den Schauspielern, auf die Shakespeare im Hamlet seine Satire ergoß und mögen sie noch in ihren zur Verwilderung führenden Ausschreitungen weit überboten haben. Was sie aber besaßen und was den deutschen Schauspielern damals noch fehlte, war die schauspielerische Routine, die bei einzelnen bis zur Virtuosität ausgebildet gewesen zu sein scheint. Es ist zwar zu viel gesagt, wenn man behauptet, die deutsche Schauspielkunst sei damals noch ganz unbeholfen und dilettantisch gewesen. Wir sahen ja doch, daß die Akademien, Jesuitenschulen und Universitäten, ja selbst die Meistersänger sie dieser Unbeholfenheit und diesem Dilettantismus zu entreißen und sie schulmäßig auszubilden suchten. Aber wahr ist es doch, daß es hauptsächlich die englischen Schauspieler waren, die durch ihr Beispiel auf die Ausbildung eines berufsmäßigen Schauspielerstandes in Deutschland hingewirkt und die deutschen Schauspieler mit den möglichen Wirkungen der Bühne und den Mitteln, sie zu erreichen, vertraut gemacht haben. Nur war es verhängnisvoll, daß sie diese Wirkungen hauptsächlich im Rohen und Niedrigen suchten, daß sie bei der Wahl der Mittel mit Vorliebe die brutalsten und niedrigsten wählten. Darum zogen sie alle Stücke, die sie bearbeiteten oder bearbeiten ließen, von ihrer Höhe herab, beraubten sie fast all ihres poetischen Zaubers und erstickten den sie beseelenden Geist. Daher war auch der Narr mit seinen faden, zotigen Späßen die Haupt-

person ihres Theaters, darum durfte er keinem ihrer Stücke fehlen, wie störend er auch darin wirken mochte, darum war ihm darin volle Redefreiheit gestattet, darum geizten ihre Führer nach der Ehre, die Clownrolle zu spielen, darum sind die bedeutendsten unter ihnen nur durch diese berühmt geworden; so Sackville der bevorzugte Schauspieler des Herzogs von Braunschweig als Jan Bouset, so Webster am kurfürstlichen Hof von Brandenburg als Junker von Stockfisch, so, wenn ich nicht irre, Greene der Führer der Truppe am erzherzoglichen Hofe zu Graz und 1626 am kurfürstlich sächsischen Hofe zu Dresden als Pickelhäring. Browne scheint von den berühmteren Führern der einzige gewesen zu sein, der sich davon freigehalten hat; dafür wissen wir aber nicht einmal, welche Rollen er spielte. Keiner der englischen Schauspieler scheint durch irgend eine andere Art Rollen berühmt geworden zu sein. Jeder neue Narr suchte den vorigen und sich selbst zu überbieten und meist nur im schlechtesten Sinne. Die geschlechtlichen Verhältnisse waren der Mittelpunkt all ihrer Späße; sie wurden in der schamlosesten Weise besprochen und mit der handgreiflichsten Unverschämtheit zur Darstellung gebracht. Es ist daher zu verwundern, daß diese Schauspieler sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts völlig enthielten, das weibliche Element als Anziehungsmittel auf die Bühne zu bringen, worin ihnen Franzosen und Italiener schon seit lange vorausgegangen waren, wenn es sich nicht genügend aus der Furcht vor Beeinträchtigung erklärte. Das Lob, das der Leibarzt des Landgrafen von Hessen Joh. Rhenanus, im Vorwort zu einer von ihm 1613 verfaßten Komödie über den Streit der Sinne den englischen Komödienschreibern und Schauspielern erteilt, bezieht sich nur auf das, was er in London gesehen hatte, während der Zusatz, „ich rede von geübten", möglicherweise einen Seitenblick auf die in Deutschland wandernden Komödianten enthalten dürfte. Mehr möchte für letztere die Gunst zu sprechen scheinen, die sie bei so vielen deutschen Fürsten gefunden haben, wenn nicht der Ton und Inhalt der Stücke des Herzogs Julius von Braunschweig, der für einen der gebildetsten und erleuchtetsten Fürsten seiner Zeit galt, erkennen ließe, wie tief damals der Kunstgeschmack in Deutschland selbst bei Fürsten und Höfen gesunken war, wenigstens was das Schauspiel betrifft, besonders wenn es in deutscher Sprache verfaßt war. In der That fanden die zotigen und knotigen Späße der Spaßmacher damals und noch lange später den Beifall von Hohen wie Niederen, von Frauen wie Männern. Von großem Interesse sind in dieser Beziehung die Briefe, welche die Erzherzogin Maria Magdalena über die Darstellungen der Greene'schen

Gesellschaft 1608 in Graz an ihren Bruder, den Erzherzog Ferdinand in Regensburg geschrieben hat. Diese Briefe, deren Auffindung und Mitteilung wir Joh. Meißner (a. a. O.) verdanken, machen uns nicht nur mit einem Teil des Repertoires jener Truppe bekannt, sie sind auch ein bleibendes Zeugnis von dem lebendigen Interesse, das die Grazer Herrschaften an den Spielen derselben fanden, ja enthalten sogar einzelne Urteile darüber. Die junge Herzogin ist voll ihres Lobes und findet alles vortrefflich. Selbst die Jesuitenpatres, die damals eine Bearbeitung des „wunderthätigen Magus“ zur Aufführung brachten, findet sie „mit den Unsrigen“ d. i. den Vorstellungen Greenes, nicht zu vergleichen. Auch der Erzherzog spricht sich über letztere in ähnlichem Sinne aus. Doch nicht nur von den Höfen, sondern auch von den städtischen Behörden, obschon es den Komödianten bei der Erteilung der Spielerlaubnis fast immer ausdrücklich eingeschärft wurde, sich aller Ungebühr und aller sittlichen Ausschreitungen zu enthalten, (was die Prinzipale bisweilen gleich bei der Eingabe ihres Gesuchs freiwillig zu thun versprachen), wurde nur in seltenen Fällen Anstoß an den Schamlosigkeiten des Lustigmachers und der Stücke genommen: so 1605 in Elbing, wo das Weiterspielen wegen schandbarer Sachen verhindert wurde. Daß sich 1651 die Geistlichkeit in Köln von den Kanzeln herab über die Schamlosigkeiten, die in Gaukelhäusern auf offenem Markt statt gefunden hatten beschwert, „wie denn in specie einige Nackende, sowol Weibs- als Mannspersonen hervorgekommen und Thaten verübt worden sein sollen, die von der Obrigkeit nicht zu dulden wären“ läßt erkennen, daß der Eifer eines großen Teiles der Geistlichkeit gegen die Spiele und Schauspieler nicht ganz ohne Grund war, nur daß er meist in voreingenommener Blindheit das Kind mit dem Bade ausschüttete oder seine Angriffe an falscher Stelle anwendete.

Wie tief man die Darstellungen der englischen Komödianten ihrer Verwilderung und häufigen Roheit und Schamlosigkeit wegen aber auch stellen möchte, so übten sie doch auf die damaligen deutschen Schauspieler einen, wenn auch meist verhängnisvollen und verderblichen, doch mit sich fortreißenden Einfluß und auf die akademische Jugend, die damals gewissermaßen zum Schauspiel erzogen wurde, eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Zunächst dürften freilich die deutschen Schauspieler zu ihnen, als ebenso unwillkommenen als gefährlichen Nebenbuhlern, in ein feindseliges Verhältnis gebracht worden sein, was sie aber nicht hinderte, vieles von ihnen anzunehmen und nachzuahmen und darin wohl noch zu überbieten, um sie damit aus dem Felde zu schlagen. An Selbstgefühl scheint es Manchen dazu

nicht gefehlt zu haben. Es liegt dafür schon vom Jahre 1601 eine von Bolte (Gesch. d. Danziger Theaters) mitgeteilte Eingabe einer deutschen Komödienbande aus dem norwegischen Bergen an den Danziger Magistrat vor, worin sie um Spielerlaubnis nachsuchte, um zu zeigen, „daß wir Dudesschenn noch so wol was gelhernet hettenn gelick also die Engelschenn.“ Schon aus den Spielweisungen des Herzogs von Braunschweig und Ayrers läßt sich erkennen, wie rasch die Spielweise der Engländer und deren Routine auf die deutschen Schauspieler eingewirkt hatten. Auch sahen wir, wie bald sie sich ähnliche Bearbeitungen englischer Stücke zu verschaffen wußten. Wenn die Nachrichten über deutsche Truppen aus dieser Zeit nicht zu dürftige wären, würden sich dafür wohl noch mehr Beispiele darbieten. 1613 glaubte sich „Hans Brosam, burger zu Aichstet“ noch besonders dadurch empfehlen zu können, daß er allerlei „Däntz“ auch „uf der Engelländer Art“ zur Schau bringen will. 1614 nahmen die Meistersinger in Augsburg einen Artikel auf, der bei Strafe der Ausschließung den Mitgliedern verbot „in andern als gemeiner Gesellschaft zu spielen“, um damit den Engländern entgegenzuarbeiten, die sie beschuldigten, „Bürger und Bürgerssöhne und junge Maistersinger zu ihren Aufführungen beizuziehen“ (J. Trautmann, Jahrb. für Münchner Gesch. 3). (Daß Greene 1626 in seiner Truppe verschiedene Deutsche hatte, sahen wir schon). 1631 hoben die Kürschner in Danzig in ihrem Gesuche um Spielerlaubnis hervor, daß sie durch „das Agieren von allerhandt lieblichen engelischen Commedien“ Geld zu verdienen hofften. Selbst in diese Kreise war die englische Manier also gedrungen. Die schauspielerische Thätigkeit der Paulschen Truppe, die eine ganz deutsche war, fällt in ihren Anfängen wohl auch noch in diesen Zeitraum. Sie läßt sich aber nur bis 1650 zurück verfolgen. Damals suchte er in Lüneburg um Spielerlaubnis nach (Gaedertz, a. a. O.). Sein Repertoire enthält manche Stücke, die sich auf das Repertoire der Engländer zurückführen lassen und es ist anzunehmen, daß sie wenigstens teilweise zu seinen ältesten Stücken gehören. 1651 reichte der kurf. sächs. Hofkomödiant Johannes Schilling in Prag ein Verzeichnis der aufzuführenden Stücke ein, das Bearbeitungen von Kyds Spanischer Tragödie, Julius Caesar, Marlowes Faust enthielt. Er wird sie schon früher gespielt haben. Vielleicht dürfte auch Blümels dramatische schriftstellerische Thätigkeit, die, wie wir sahen, sich auch auf englische Originaldramen erstreckte, bis hierher zurückreichen.

Es war natürlich, daß die Ausschreitungen, mit denen das Spiel und die Spiele der englischen Komödianten behaftet waren, wenn ihnen

kein Halt! geboten wurde, mit der Zeit sich noch steigern mußten, daß man, indem man immer stärkere Wirkungen erstrebte, immer grausigere, von Mordlust überschäumende, von Blut triefende Scenen erfand, daß man sich bemühte, sie immer realistischer darzustellen, so daß man für sie den bezeichnenden Namen der Mordspektakel erfand, den der spätere Prinzipal Lorenz aus der Neuberschen Schule sogar als Empfehlung gebrauchte. Ed. Devrient (Geschichte der deutschen Schauspielkunst) giebt dies zwar zu, behauptet aber zugleich, daß sie für das Wesentliche der Schauspielkunst für die Darstellung lebendiger menschlicher Zustände in ihrer frischen Kraft — freie Bahn geschaffen hätten. Im Grunde macht er für den damaligen Verfall der Schauspielkunst nicht die Schauspieler und ihre Verwilderung, sondern die Dichter und ihre Abwendung von der Bühne verantwortlich. Als ob es damals wirkliche dramatische Dichter in Deutschland gegeben hätte! Und wenn dies auch wirklich der Fall gewesen wäre, was würden die englischen Schauspieler, selbst wenn es Meisterwerke waren, anders damit gemacht haben, als was sie mit den Dramen Shakespeares und anderer bedeutender englischer Dramatiker wirklich machten. Nach Devrient gingen die wenigen deutschen dramatischen Dichter, welche es damals gab, die Gryphius und Lohenstein, nur auf litterarische Geltung aus. Die ursprüngliche natürliche Bestimmung des Dramas: der Schauspielkunst zu dienen (!) wäre aufgegeben und das selbständige Bücherdrama förmlich eingesetzt worden, eine Gattung, die nur der unpraktische Deutsche aufzuweisen habe." Es ist immer bedenklich dergleichen Sätze und Folgerungen bei einer Materie auszusprechen, die noch heute so sehr im Dunkel liegt, wie die damalige deutsche Schauspielkunst und das Verhältnis der damaligen Dichter zu ihr. Es ist keineswegs richtig, daß Gryphius und Lohenstein ohne alle Rücksicht auf die Bühne gedichtet hätten. Doch haben sie sich zunächst damit begnügt und es vielleicht vorgezogen, bei höfischen Festlichkeiten oder Schüleraufführungen ihre Stücke zur Darstellung gebracht zu sehen. Und ebensowenig läßt sich sagen, daß die damaligen Schauspieler ihre Stücke für völlig unbrauchbar erachteten. So wenig wir vom Repertoire der wandernden deutschen Truppen auch wissen, so ist doch soviel gewiß, daß einige ihrer Stücke von ihnen aufgeführt wurden. Obschon sie eigentlich erst in den nächsten von mir zu behandelnden Abschnitt gehören, will ich hier vorausgreifend anführen, daß Joris Jolliphus 1656 den Carolus Magnus auf seinem Repertoire hatte, da er sich damals in Frankfurt a. M. ihn zu spielen erbot. Nach Mentzel (a. a. O. S. 76) berichtet sogar eine 1773 erschienene Schrift, daß er fünf Jahre früher in Köln

dessen „Leo Armenius“ und „Catharina von Georgien“ gegeben habe. Gryphius berichtet selbst im Vorwort zum „Papinianus“, daß sein „Leo Armenius“ und seine „Catarina und Felicitas“ auf der Schaubühne zu Breslau aufgeführt wurden. Nachweislich fand es mit „Papinianus“ 1685 durch Treu in München, 1690 durch Velthen in Torgau und Hilverding in Petersburg, 1710 unter Lespillier und Blanchard in Stuttgart u. a. O. statt. Es war von den damaligen Stücken eines, das sich am längsten auf der Bühne der Wandertruppen erhielt. Auch Lohensteins Dramen blieben von diesen nicht unbeachtet. 1669 brachte Paul in München dessen „Ibrahim Bassa“ zur Aufführung. Freilich muß man hinzusetzen, daß diese Stücke von ihnen wahrscheinlich nicht in der ursprünglichen Fassung gegeben wurden sondern sie mit ihnen ebenso verfahren sein mögen, wie mit den Stücken der Dichter anderer Nationen. Hierzu nötigte sie schon die metrische Form dieser Stücke. Ganz ohne Einfluß scheinen sie aber nicht auf ihre eigenen Bühnenbearbeitungen geblieben zu sein. Es darf wohl gesagt werden, daß das jetzt mehr und mehr darin überhand nehmende gespreizte Wesen und der Schwulst von ihnen, besonders von Lohenstein auf sie übergegangen war. Auch fing man an, den Schlußtiraden der Scenen und langen Reden zweizeilige gereimte Verse anzuhängen, um damit einen Effekt zu erzielen. Gryphius und Lohenstein fanden die Bühne in einem Zustande vor, der sie, eben weil sie Dichter waren, abstoßen mußte. Sie versuchten wohl, das verwilderte Drama zu heben; ihre dramatisch-poetische Kraft reichte aber nicht dazu aus. Mit dem Zurückgreifen zur Versbehandlung war es allein nicht gethan, noch weniger mit der schwülstigen Gesuchtheit und dem gespreizten Übergreifen des Ausdrucks.

Von den dem vorliegenden, bis zum Ende des Kriegs reichenden Zeitraum angehörenden deutschen Schauspielertruppen wissen wir meist nichts weiter, als die aus ihren Gesuchen um Spielerlaubnis sich ergebenden Namen. Zunächst wird 1601 in Köln eines Pankratius Schillingk und der gleichzeitigen Vorstellungen Christian Forchheims zu Dresden gedacht, dann 1602 eines alten Bekannten Georg Wittbiers von Staden in Nördlingen und Basel, der 1603 auch in Ulm, 1604 und vielleicht 1606 wieder in Basel nachweisbar ist. Er scheint auch in den Niederlanden herumgezogen zu sein. Ob der 1604 in Ulm erschienene Eichelin hierher gehört, ist vielleicht fraglich. 1603 erschien in Bern Marthin Roßt von Straßburg, der sich auch 1604 in München zeigte; 1606 in Nördlingen der „Tragedist und Comedienspieler“ Peter Geyer. 1609 tauchte zum ersten Male in Nürnberg

der hier gebürtige Hans Mühlgraf auf, wurde aber schroff abgewiesen: er möge „etwas besseres und nützlicheres thun und nicht bloßem Müßiggange sich widmen." Trotzdem wird er später häufig hier zugelassen. 1625 wird er als „Comediant und Dantzmaister" bezeichnet und hat sich, wie Trautmann erzählt, inzwischen den Namen des „Jubilirer Hanßen" erworben. 1627 will er mit kleinen Knaben agieren. 1628 wurde ihm sogar die Ehre zu Teil, das neue Fechthaus (auf der Insel Schütt) mit einer Vorstellung zu eröffnen. Die Nachricht, daß ihm die Erlaubnis gewährt worden sei, im neuen Theater, „weil es gerade leer stehe", zu spielen, muß daher einer etwas späteren Zeit angehören. Bei dieser Gelegenheit mag es gewesen sein, daß er bemerkt, er lasse „jetzt auß Italia der berümbsten comedienschreiber jhre comedien hierhero bringen vnndt jnn Teutsch uberseßen vmdt transferiren", weil (wie er weiterhin sagt) „daß volkh des Agierens der Englender müth worden." (Trautmann, Arch. für Litteraturg. 14). In Wien zeigte sich 1615 Gurthlie Ibele und 1617 Heinrich Schmidt. 1626 erhielt der Springer Hanß Schilling aus Freiberg das Patent in „churfürstlich sächsischen Landt seine Kunst (des Komödienspielens) zu treiben," das später auf seinen Schwiegersohn, den Pickelhäring Lengßfeld überging. Es ist bis jetzt die früheste Erwähnung eines solchen Patents. Es hinderte ihn, wie es scheint, nicht, dabei wilde Tiere zu zeigen, da er dem Kurfürsten versprach, ihm dergleichen liefern zu wollen. Neben den Spielen dieser Wandertruppen, denen gewiß noch manche andere zur Seite liefen, bestanden die Schulkomödien, die sogar noch einen neuen Aufschwung gewannen, und selbst die Spiele der Meistersinger immer noch fort. Die alte Bühneneinrichtung in der Hauptsache ebenfalls, obschon sie unter der doppelten Einwirkung der italienischen Bühnendekoration und der Bühneneinrichtung, die die Engländer aus ihrer Heimat herübergebracht hatten, nach und nach große Veränderungen erfuhr und daneben eine ganz neue Bühne, zunächst an den Höfen, den Jesuitenschulen und den größeren Akademien entstand.

Es sind uns zwei verschiedene Bühneneinrichtungen der Londoner Theater bekannt. Die eine, erst neuerdings durch den glücklichen Fund ans Licht gezogen, den Dr. K. Theod. Gaedertz in der Universitätsbibliothek zu Utrecht in einer von dem gelehrten holländischen Reisenden de Witt entworfenen Abbildung des Innern des Schwantheaters gemacht hat, ist jedenfalls die ältere und ursprünglich kaum auf die Darstellung großer dramatischer Werke berechnet. Das Londoner Schwantheater, ein großer dreitausend Menschen fassender Steinbau,

war ursprünglich zu Vorstellungen von Akrobaten, Fechtern, Tänzern ꝛc. bestimmt, welchem Zweck es auch später wieder anheim fiel. Dazwischen wurde es aber noch zu dramatischen Aufführungen benutzt. Die Zeichnung führt mitten in eine solche hinein. Die Scene zeigt nur wenige Personen. Die Bühne, ganz nur von Holz erbaut, springt frei in den Zuschauerraum hinaus, so daß sie von den Zuschauern von drei Seiten umstanden werden konnte, während sie sich hinten an den Steinbau anschließt, der hier ihre Hinterwand bildet, in der zwei Thüren den Eingang und den Ausgang vermitteln. Seiten-Ein- und Ausgänge giebt es hier nicht. Die Bühne, die sich bis zur Brusthöhe frei über den Boden erhebt, so daß man unter ihr durchsehen kann (was Versenkungen ausschließt) zerfällt in die Vorder- und Hinterbühne. Die Vorderbühne ist unbedeckt und hat keinen Vorhang, die Hinterbühne ist von einem aus der Hinterwand vorspringenden, vorn auf zwei Säulen ruhenden Dache bedeckt und konnte (nach Gaedertz) durch einen Vorhang geschlossen werden, was wahrscheinlich ist, obschon auf der Zeichnung nichts darauf hinweist. Über den zwei Thüren der Hinterwand läuft eine Galerie, die sich logenartig nach vorn öffnet, Wäre sie für Zuschauer bestimmt, so würden diese, falls die Hinterbühne geschlossen wäre, von den Vorgängen auf der Vorderbühne nichts sehen können. Sollte sie aber mit zur Darstellung dienen, so würden in diesem Falle wieder die meisten Zuschauer nichts davon sehen können. Die ganze Einrichtung widerspricht ebenso sehr den scenischen Anforderungen der großen englischen Dramen, insbesondere der Shakespeareschen, wie allem, was wir von der Shakespeareschen Bühne wissen. Diese war völlig bedeckt und nur nach vorn offen Zu beiden Seiten des ungeteilt fortlaufenden Spielplatzes war noch eine Reihe Sitze für Zuschauer angeordnet, die vermutlich durch eine Brustwehr von der Scene abgeschlossen waren. Die Hinterwand zerfiel der Höhe nach in zwei Teile und sprang in der Mitte etwas vor. In diesem vorspringenden Teile befand sich unten eine Art Hinterbühne, die durch einen Vorhang von der Seite geöffnet oder geschlossen werden konnte und im ersten Falle je nach Bedürfnis den Einblick in ein Zimmer, eine Kirche, eine Kapelle gestattete, oder doch das prakticable Thor einer Kirche, eines Hauses, einer Festung ꝛc. frei machte, wogegen der vorspringende obere Teil je nach den Umständen einen Balkon, ein Fenster, einen Festungswall ꝛc. darzustellen hatte; er wurde nach Bedürfnis auch mit beim Spiele verwendet. Es ist nun die Frage, ob sich die englischen Schauspieler in Deutschland einer dieser beiden Bühneneinrichtungen und welcher? oder einer davon abweichenden an-

deren bedient haben. Frau Mentzel hat darüber einige Auskunft gegeben. Es lag ihr, wie sie sagt, ein alter Holzschnitt vor, der eine Bühne englischer Komödianten aus dem Jahre 1597 darstellt. Sie giebt davon folgende Beschreibung: „Die verhältnismäßig tiefe, weniger breite Bühne ist durch einen zurückziehbaren Vorhang in einen größeren, vorderen und hinteren Teil geschieden. Über diesem Vorhang, der seitlich auseinander geht, erhebt sich ein zeltartiger Aufsatz, aus dessen in der Mitte befindlicher Öffnung der Kopf eines Clowns hervorsieht. Wahrscheinlich soll hierdurch angedeutet werden, daß dieser gewiß ziemlich kleine Raum bei den Spielen nicht unbenützt blieb. Der vordere Teil des Schauplatzes liegt etwas niedriger, als der hintere, zu dem auf dem Holzschnitt zwei Stufen führen. Die Bühne hat weder Vorhang, noch Coulissen, aber von der Decke hängen fahnenartig einige Stücke Zeug herab. In der Mitte der Vorderbühne steht dicht am Rande ein schmales Brett mit einer Tafel, auf welcher einige im Bilde unleserliche Worte stehen. Auch über dem Vorhang des zweiten Bühnenteils hängt eine Tafel mit der Inschrift „A room in the house“ (wahrscheinlich hat sie der Narr eben herausgehängt).“ Es ist leicht zu erkennen, daß diese Bühne weit mehr derjenigen des Schwanentheaters als der Shakespeareschen gleicht. Doch keineswegs vollständig. Frau Mentzel erwähnt nichts von der offenen Galerie des Hintergrundes und den darunter befindlichen zwei Thüren. Wahrscheinlich hatte die Bühne nur seitliche Ein- und Ausgänge, was wieder bedingt haben würde, daß sie nicht ganz, sondern höchstens nur bis zum Anfang der Hinterbühne frei in den Zuschauerraum heraussprang. Die seitlichen Aus- und Eingänge würden gegen die des Schwantheaters bedeutende Vorteile geboten und ohne Illusionsstörung die Darstellung großer, selbst Shakespearescher Stücke zum Teil ermöglicht haben. Der von Frau Mentzel beschriebene Holzschnitt löst auch die Frage, ob das altenglische Theater sich bei Veränderungen der Scene herauszuhängender Tafeln mit Ortsangabe des jeweiligen Schauplatzes bedient habe? im bejahenden Sinne. Man konnte dies schon aus einer Stelle von Kyds „Spanischer Tragödie“ vermuten, der man aber meist die irrige Auslegung gegeben hat, es handle sich darin nur um die Anzeige des Stücks am Eingange des Theaters. Dies würde jedoch hier, wo das Stück im Schlosse vor schon versammelten Gästen gespielt wurde, ganz zwecklos gewesen sein. Hieronimo würde dann wohl nicht sagen:

„nun, hängt den Zettel auf,
Die Scen' ist Rhodus —“

sondern

„„Das Stück heißt —“

Es ist anzunehmen, daß die englischen Komödianten sich in Deutschland nicht ausschließlich auf die eben geschilderte Bühneneinrichtung beschränkt haben. Sie war wohl ebenfalls mancherlei Veränderungen unterworfen. Vor allem führten sie wohl bald den Vorhang vor der Vorderbühne ein, der jedes freie Vorspringen der Bühne in den Zuschauerraum ausgeschlossen haben würde. Auch glaube ich, daß man sehr bald zur offenen Galerie des Hintergrunds der Hinterbühne, wie sie das Shakespearesche Theater darbot, zurückgegriffen haben wird. Wenn auch die meisten der Bühnenbearbeitungen der englischen Komödianten sie entbehrlich erscheinen lassen, so giebt es doch einzelne Scenen, die sie dringend erheischen, wie z. B. die Gartenscene in „Romeo und Julia". Die Bühne der englischen Komödianten blieb lange dekorationslos. Wahrscheinlich war sie, sowohl seitlich als hinten nur von Vorhängen umhangen. Allmählich scheint sie sich aber doch dem italienischen Einfluß, der immer herrschender wurde, nicht ganz entzogen zu haben. Besonders scheint Webster bei seiner Vorstellung der „Triumphkomödie" am Hofe des Kurfürsten von Brandenburg in Ostpreußen mit Dekorationen versehen gewesen zu sein (S. Mentzel, a. a. O. S. 58). Doch erhalten wir erst viel später bestimmtere Nachrichten darüber. Mehr Aufmerksamkeit wendeten die englischen Komödianten dem Kostüm zu, doch meist nur im Sinne auf Täuschung berechneten Glanzes. Im wesentlichen blieb es das alte. Von Angemessenheit und geschichtlicher Treue war keine Rede. Die englischen Komödianten liebten es, ihre Vorstellungen in prunkvollem Aufzug bei Trompeten- und Trommelschall öffentlich anzukündigen, mußten es aber nach und nach auf Befehl der Behörden einstellen, wodurch schon früh das Anschlagen von Theaterzetteln in Aufnahme kam. Die Eintrittspreise erfuhren in diesem Zeitraum nur eine geringe Erhöhung. Doch wurden hier und da die englischen Truppen gegen die deutschen hierin begünstigt. Die Behörden sahen noch lange darauf, daß die Bürger nicht überteuert wurden und man ihr Geld nicht aus dem Lande schaffte, was trotz der niedrigen Preise in einzelnen Fällen geschehen sein mag. So berichtet Mettenleiter (Musikgeschichte v. Regensburg S. 256) daß Webster, der hier in einem großen Bürgerhause in einem mit Galerien versehenen Theater spielte, bei der ersten Aufführung der Triumphkomödie 500 fl. eingenommen habe. Sehr oft gerieten sie aber in Schulden und mußten ihre Garderobe &c. verpfänden. Nicht immer wurden die von den Behörden festgesetzten Eintrittspreise streng festgehalten. Browne beruft sich 1613 darauf, nie wegen Überteuerung der Zuschauer bestraft worden zu sein. In

Frankfurt a. M. durfte man noch lange nicht mehr als $1/2$—1 Batzen nehmen. Erst 1649 wurde der Eintrittspreis von 3 Albus bewilligt, der noch in demselben Jahre je nach den Plätzen auf 2, 3 und 4 Albus festgesetzt wurde, wogegen die Truppe nun eine Abgabe an die Armen und die Hospitäler zu entrichten hatte. In Köln wurden 2—4 Albus gegen eine ähnliche Abgabe bewilligt, in Nürnberg bis zu 6 Kreuzern. Man fing an, mit der Spielerlaubnis ein Geschäft zu machen und bewilligte zu diesem Zweck höhere Preise oder setzte sie ganz ins Belieben der Truppen.

So große Fortschritte die Verbreitung der italienischen Bühnendekoration an den festen Theatern der Höfe, der Jesuiten- und anderen Schulen machte, so sehr sträubten sich lange die Wanderbühnen gegen ihre Aufnahme wegen der Kosten der Anschaffung und des Transports, bis der Wettbewerb der verschiedenen Truppen auch diesen Widerstand besiegte.

Die italienische Bühnenkunst hatte im Anfange des 16. Jahrhunderts unter der Förderung der italienischen Höfe einen bedeutenden Aufschwung genommen. Sie gewann erst jetzt ihren modernen Charakter, da sie, wie Flechsig (D. Dekoration d. modernen Bühne in Italien) nachgewiesen, bisher noch immer ihre mittelalterliche Herkunft verriet. Die Architekten, die meist zugleich Maler waren, wurden nicht nur mit dem Bau der Theater, sondern auch mit der Einrichtung und Dekoration der Bühne betraut. Da das Problem der Perspektive damals die Künstler gerade beschäftigte, so erhielt die von ihnen erfundene Bühnendekoration einen überwiegend architektonischen Charakter, wobei die Perspektive eine große Rolle spielte. Die bedeutendsten Architekten und Maler, ein Peregrino da Udine in Ferrara, ein Giulio Romano in Mantua, ein Leonardo da Vinci und ein Bramante in Mailand, ein Girolamo Genga in Urbino, ein Raphael Santi und ein Baldassare Peruzzi, den Vasari den Erfinder der Bühnendekoration nennt, in Rom — waren an diesen Aufgaben beteiligt, die allerdings weit mehr vom architektonisch-malerischen Gesichtspunkt, als vom dramatischen aus gelöst wurden. Die Dekoration sollte für sich wirken, sie stand in keinem inneren Verhältnisse zu dem, was dargestellt wurde. Sie wurde zur Hauptsache. Die Perspektive war die Seele davon. Serlio stellte zuerst eine Lehre dieser Bühnenkunst in dem von der Perspektive handelnden Teile seines Lehrbuchs der Architektur auf. Aleotti bot dafür in seinem Theater für die Akademie der Intrepidi zu Ferrara, das unterging, und in dem Teatro farnese in der Academia delle belle arti zu Parma (das noch vorhanden) Muster dar. Die in der ersten Hälfte

des 17. Jahrhunderts entstehenden Theater in den Jesuitenschulen und an den Höfen in Deutschland wurden von Italienern aus ihrer Schule erbaut und eingerichtet. Joseph Furtenbach der Ältere machte in dem von der Perspektive handelnden Abschnitt seines „Mannhaften Kunstspiegels“ die Deutschen mit der Bühnenkunst der Italiener näher bekannt. Nach ihm sollte vor nnd hinter dem Spielplatz der Bühne eine Vertiefung sein, um in die vordere die Vorhänge, deren man für jeden Akt einen besonderen hatte, fallen lassen zu können. Die Vorhänge bewegten sich zwischen zwei dekorierten Wänden, die oben, über den Vorhängen architektonisch mit einander verbunden waren. Diese Wände schlossen das Bühnenhaus ganz vom Zuschauerraume ab. Der Spielplatz der Bühne sollte im vorderen Teile zunächst eine horizontale Lage einnehmen, dann aber nach dem Hintergrunde mehr und mehr ansteigen. Die Talami, das sind die prismatischen, sich um einen Zapfen drehenden Gestelle, an deren drei Seiten man, nach Bedürfnis, Coulissen befestigen konnte und von denen es zehn, auf jeder Seite der Bühne fünf, gab, sollten sich nach hinten verjüngen und sich einander annähern und zwar in dem Maße, um eine überraschende Perspektive hervorzubringen; und diesem Zwecke entsprechend sollte die Breite der Bühne und die Höhe der Talami nach hinten zu abnehmen. Die Hintergründe sollten auf je zwei Rahmen gespannt sein, die in Nuten liefen, um bei der Verwandlung, je nach Bedürfnis, rasch von einander auf die Seite oder von beiden Seiten zugleich aneinander geschoben werden zu können. Gleichzeitig mußten dann auch die Talami in entsprechender Weise um ihre Zapfen gedreht werden. Die hintere Vertiefung der Bühne, die noch hinter den Hintergründen lag, kam nur in Betracht, wenn diese alle entfernt waren und der Ausblick auf sie frei wurde. Sie wurde dann zur Darstellung der Wellen eines Flusses oder des Meeres oder auch dazu benutzt, große Gegenstände und Gruppen aufsteigen oder versinken zu lassen. Natürlich mußte die hinter dieser Vertiefung befindliche Wand, hinter der sich nach Furtenbachs Angabe die Kleiderkammern und Anziehzimmer befinden sollten, eine entsprechende Dekoration zeigen.

Für die Wandertruppen war diese Einrichtung viel zu kostbar und schwerfällig. Man mußte daher darauf sinnen, sie um vieles einfacher und dabei leicht beweglich und durch beides ungleich weniger kostspielig zu machen. Auch in Betreff der Beleuchtung der Bühne kann man bei Furtenbach Aufschluß finden. Denn seit man fast nur in geschlossenen Räumen spielte, mußte künstliche Beleuchtung auch bei Tage angewendet werden. Dies erlaubte, daß man die Vorstellungs-

zeit etwas weiter, doch selten über 4 Uhr hinausschieben durfte, da die Vorstellungen spätestens 7 Uhr schließen mußten.

IV.

Die deutschen Wandertruppen bis zur Gottschedschen Bühnenreform.

Gleich bei den 1643 eröffneten Friedensunterhandlungen zeigten sich wieder englische Komödianten in Deutschland, sowohl in Osnabrück selbst, wo sie Komödien, Tragödien und Pastorellen vorführten, als auch im Norden. Die damals in Danzig erscheinende Truppe dürfte aber dieselbe gewesen sein, die noch 1639 und 40 in Elbing und Königsberg auftrat, und wie Bolte (a. a. O. S. 68) nachgewiesen hat, zum Teil aus Mitgliedern der alten Browneschen Bande bestand. Sie wollte unter den Führern John Wayde, Will Roe, Gideon Giles (Gellius) und Robert Casse mit großen Unkosten aus England nach Brügge und von da nach Köln gekommen sein, dort im Ballhause gespielt und 1650 in Wien vom Kaiser Ferdinand III. einen Freipaß erhalten haben. Auch in Frankfurt a. M. zeigen sich nach langer Pause wieder Truppen, die sich für englische ausgeben aber fast nur aus Deutschen bestehen, sei es, daß die Führer nicht genug englische Schauspieler auftreiben konnten, die des Deutschen mächtig waren oder es doch für vorteilhafter hielten, deutsche Schauspieler anzuwerben, die ihnen ihre Spielweise und Künste glücklich abgesehen hatten. 1649 waren in Köln kurz nacheinander zwei solcher Truppen erschienen. Die erste unter Joris Joliphus, dessen Name mehr auf niederländischen oder niederdeutschen Ursprung hinweist; die zweite unter John Novid, Wilh. Stoe und Gideon Gellius. Sie berief sich darauf, schon vor 30, 20 und 4 Jahren daselbst gespielt zu haben. Sie kam angeblich aus Wien und spielte 1653 in Innsbruck. Auch Joliphus erklärte, schon in England, Deutschland und den Niederlanden viele ehrbare, lustige, auch erbauliche und moralische Komödien vorgeführt zu haben. 1651 kam er nach Frankfurt a. M., wo er jedoch gegen die gleichzeitig daselbst spielende angeblich englische Truppe der Hofkomödianten des Prinzen von Oranien nicht aufkommen konnte, deren angepriesene wundersamen Veränderungen und neue, schöne Historien, Komödien, Tragödien und Pastorellen mit einer lieblichen Musica geziert, alles nach französischer, anmuthiger Art und Manier" ihre

Wirkung nicht verfehlten. Die italienische Bühnendekoration hatte, wie man sieht, bei verschiedenen Wandertruppen schon Eingang gefunden. Joliphus geriet damals in Not: ein darauf folgendes Gastspiel in Köln half ihm jedoch wieder auf, so daß er 1652 aufs neue in Frankfurt um Spielerlaubnis nachsuchte. Er scheint bisher, wenn nicht Engländer, so doch Niederländer und Niederdeutsche in seiner Truppe gehabt zu haben, da er, wie es bei Frau Mentzel heißt, diesmal versicherte, „eine andere Compagnie von hochdeutschen Personen“ mit sich zu führen, „die wohl zu verstehen seien.“ Es war also jetzt, außer ihm selbst, eine völlig deutsche Gesellschaft. Die englischen Führer fingen an, es ausdrücklich hervorzuheben. Im Mai 1653 spielte Joliphus (oder phous) vor dem Kaiser in Wien. 1654 findet man ihn in Straßburg und Basel. Hier spielte er in einer Bretterbude, was mehr und mehr aufkam. In Wien wurden dergleichen Buden auch Hütten genannt. In Basel verheißt er, „die Liebhaber mit guten Materien, oftmaliger Veränderung, kostbaren Kleidern und in italienischer Manier verziertem Theater, schöner englischer Musik und mit rechtem Frauenzimmer zu contentiren“. Natürlich spielte er nun in derselben Weise an anderen Orten, zunächst wieder in Frankfurt a. M. und Köln, die auch in den nächsten Jahren von ihm bevorzugt blieben. In Frankfurt hatte er 1655 unter einer neuen Konkurrenz schwer zu leiden, die ihm diesmal von zweien seiner Schauspieler geboten wurde. Hans Ernst Hoffmann und Hans Ernst Schwartz hatten eine eigene Truppe errichtet und waren ihm daselbst in der Ermietung seines gewohnten und damals vorzüglichsten Spielplatzes im „Krachbein“ zuborgekommen. Die Kämpfe mit ihnen setzten sich bis ins Jahr 1658, in dem es zu einer Vereinigung beider Truppen kam, fort, so daß sie nun zusammen an den kurpfälzischen Hof in Heidelberg zogen, wo sie längere Zeit spielten, was Joris Joliphus, dessen Name häufig entstellt wurde und der sich zuweilen und so auch hier Joseph Jori (wahrscheinlich seine Vornamen) unterschrieb, wohl berechtigte oder auch nur bewog, sich auf einer demnächst unternommenen Kunstreise nach Wien, den Titel von Kur-Heidelbergischen Komödianten beizulegen. Die Vereinigung scheint inzwischen wieder auseinander gegangen zu sein, da jeder von ihnen selbständig in Wien eintraf. Hier kam es jedoch zu einer neuen Verbindung, weil sie gemeinsam ihre Zwecke besser erreichen zu können glaubten. Trotz aller Anpreisungen wurden sie aber abgewiesen. Diesmal scheint die Verbindung, der Schwartz nicht mitangehörte, dauerhafter gewesen zu sein, da sie wieder zusammen einer Truppe vorstanden, die von 1656 bis 1661 im Dienste des erzherzoglichen

Hofes in Innsbruck stand, wenn nämlich der hier in den Rechnungsbüchern vorkommende Name Joris Colsfort, wie kaum zu bezweifeln identisch mit Joris Joliphus ist. Mit Schwartz muß man trotz der Trennung in gutem Einvernehmen geblieben sein, da man in gedachten Rechnungsbüchern neben der Schauspielerin „Ursula Hofmann“ die Schauspielerin „Rebecca Schwarz“ aufgeführt findet. Auch der Schauspieler-Dichter Christoph Blümel (hier Plieml) war schon jetzt bei dieser im Dienst des theaterlustigen Erzherzogs Ferdinand Karl stehenden Truppe. Der Erzherzog hatte in Innsbruck zwei Theater herstellen lassen und unterhielt außer den deutschen auch italienische Schauspieler und italienische Sänger (1662 waren deren nicht weniger als 62 hier, darunter auch Frauen). Er hat, soviel wir jetzt wissen, nach dem Herzog Julius von Braunschweig das Verdienst, wieder das erste deutsche Hoftheater errichtet zu haben. Leider hatte es nur kurzen Bestand, da es nach seinem schon 1662 erfolgenden Tode aufgelöst wurde. Obschon Joliphus und Hoffmann früher in dem Rufe standen, die schlimmsten Possenspiele begünstigt zu haben, so war doch die Innsbruckische Truppe weithin berühmt, wie es scheint, durch die Bevorzugung des musikalischen Elements, das jetzt überhaupt auch im Schauspiele in Aufnahme kam. Sie suchte nun Laibach (1662), Wien (1663 und 64), Basel und Augsburg (1667), Heidelberg, Frankfurt a. M., Köln und Aachen (1668) und Prag (1669) auf. In Heidelberg hatte sie vor dem Kurfürsten Karl Ludwig gespielt. Er gab ihr ein Empfehlungsschreiben, und erteilte ihr vielleicht auch die Befugnis, sich Schauspieler des Kurfürsten von der Pfalz zu nennen. Als sie nach Frankfurt kam, war Joliphus nicht mehr dabei. Jetzt standen H o f f m a n n, S c h w a r t z, J o h a n n W o h l g e h a b e n und C h r i s t o p h B l ü m e l an ihrer Spitze. Christoph Blümel (oder Blimel, denn so verschieden schrieb er sich selbst) wurde ums Jahr 1630 zu Bolkenhain in Schlesien geboren und bezog 1649 die Universität zu Frankfurt a. O., wo er unter dem Namen Christopherus Blumenius aufgenommen wurde. Er scheint noch als Student sich dem Schauspielerberufe gewidmet zu haben, da er sich auf seiner Bearbeitung (oder Einrichtung), der „Comödia, genandt der Jude von Venetien“, die wahrscheinlich erst später entstand, noch immer als studioso Silesiensi bezeichnete (Bolte in Shakesp.-Jahrb. XXII.). Im April 1654 erscheint er als Führer einer Truppe in Ulm, wird aber abgewiesen. Auf der von ihm in einem Sammelbande der Wiener Stadtbibliothek unter anderen Stücken der Innsbruckischen Komödianten enthaltenen Überarbeitung einer angeblichen Übersetzung der Gelosia fortunata des Andreas Cicognini

von Kümickhl, „verbessert aber und zierlicher in hochteutscher Sprach gegeben“ ist er als „Christoph Bliemel Poet vnndt Erzfürstlicher Comödiant im Jahre 1662 zu Innspruck“ bezeichnet. Was Blümel unter Verbesserung verstand, läßt sich aus seiner im Druck vorliegenden Bearbeitung des Juden von Venetien erkennen, das ganz im Stile der deutschen Stücke der englischen Komödianten gehalten ist. (S. n. bei Creizenach, D. Sch. d. engl. Komödianten). Seine weiteren Schicksale sind noch ebenso unbekannt, wie sein Todesjahr. Möglicherweise ist der Joh. Joseph Blümel, den man später als Schauspieler und Schauspiel-Direktor in Wien, Klagenfurt, Graz, München und Nördlingen trifft, ein Sohn von ihm. — Von Joliphus ist nichts mehr zu hören. Überhaupt treten die Engländer bald ganz vom deutschen Schauplatz zurück. 1671 finden sich unter den Namen einer damals gebildeten kursächsischen Hofschauspielertruppe die des Gideon Gellius (als Exercitienmeister) und Joh. Bapt. Waydt (als Schauspieler) aufgeführt; es sind ohne Zweifel dieselben, die wir früher als Schauspielerprinzipale kennen lernten. Der letzte Hinweis auf noch thätige englische Komödianten in Deutschland zeigt sich nach Creizenach (a. a. O. S. XIII) in einer Schrift vom Jahre 1697.

Die Verbindung der Dichtung mit der Musik im Drama war keineswegs neu und das kirchliche Drama wurde, wie wir wissen, ursprünglich nur gesungen. Die Dichtung sagte sich in ihm von der Musik erst los, als es aus der Kirche heraustrat und hier nach und nach verweltlichte. Sie suchte aber bald wieder nach der Verbindung mit ihr. Die englischen Komödianten thaten es ebenfalls, weil sie ein Anziehungsmittel darin fanden, dessen sie bedurften, da ihre fremde Sprache zu wenig verstanden wurde. Sie hatten dazu in der Heimat die Singspiele vorgefunden. Ihrer ahmte sie nach. Es ist daher auch nicht zu bezweifeln, daß ein Teil ihrer Schauspieler Sänger waren. Es ist sogar zu vermuten, daß einzelne mit den Künsten der Akrobaten und Tänzer vertraut waren. Oder warum soll es auf ihrem Gebiete nicht begabte Naturen gegeben haben, die die verwandten Künste deselben ebenso zu beherrschen suchten und es zu thun vermochten, als es auf dem Gebiete der bildenden Künste geschah. Gab es doch in einer uns viel näher liegenden Zeit, im 18. Jahrhundert Schauspieler, die zugleich Sänger und Tänzer waren. Die Wanderschauspieler, die bei Ausübung ihrer Kunst um ihre Existenz kämpften, mußten eben alles ergreifen, was ihren Darstellungen eine neue Anziehungskraft gab und Musik, Gesang und Tanz lagen ihnen dazu um so näher, als die Jesuiten- und protestantischen Hochschulen ihnen dazu das Beispiel

gaben und die eindringende italienische Oper ihnen mit einer gefährlichen Konkurrenz drohte und ihnen die Teilnahme der Höfe und Vornehmen fast völlig entzog. Glaubten sie diese doch gerade durch ihre eigenen Waffen, ihre eigenen Kunstmittel am erfolgreichsten bekämpfen zu können. Man beschränkte sich nicht mehr darauf, das Lied in das Schauspiel mit einzuführen, wie es Shakespeare gethan, man entlehnte der Oper die gefälligsten Arien, Duette und andere Stücke dazu. Doch nahmen die Direktoren ihre Zuflucht zu noch ganz anderen Mitteln. Das Marionettenspiel, das sich jetzt sehr vervollkommnet zu haben scheint, bot sich zunächst dazu an. Marionettenspieler hatte es seit lange gegeben, auch solche, die sich die Fähigkeit zutrauten, ebenso gut Menschen, die Schauspieler, wie Puppen dirigieren zu können, was einzelnen, wie dem nachmaligen Theaterprinzipal Treu auch wirklich gelang. Wogegen andere, die als Schauspieldirektoren nicht ohne Erfolg begonnen hatten, nach dem Spiel mit Figuren zurückgriffen, oder mit beiden wechselten. Kein Wunder, daß hier und da Seiltänzer, wie de Scio, und Akrobaten wie „der starke Mann“ sich mit Erfolg anmaßten, daneben noch eine Schauspielertruppe zu dirigieren, und die ausschließlichen Theaterprinzipale ihnen kein Paroli zu bieten vermochten. Am gefährlichsten wurden diesen damals die Charlatans. Während sie früher sich nur eines Knechts bedient hatten, der durch seine Possen das Publikum heranziehen sollte, unterhielten sie jetzt, wie der Okulist und Steinschneider Marquardt, zu diesem Zweck eine ganze Truppe und gaben die dramatischen Vorstellungen umsonst. Dies rief auf seiten der Theaterprinzipale gewisse Repressalien hervor. Der eine war zugleich Okulist und betrieb einen Handel mit optischen Gläsern, der andere pries nebenbei seine Pillen, Latwergen, Wundertränkchen und andere angebliche Heilmittel an oder pfuschte in die wundärztliche Praxis. Der berüchtigte Theaterprinzipal Beck, der einer etwas späteren Zeit angehört, vereinigte in sich beide Künste, die Heil- und die Schauspielkunst, und da sie ihm zu vergänglich erschienen, suchte er sich durch die Dichtkunst zu verewigen, indem er unter sein Porträt vom Jahre 1700 ein längeres Gedicht setzen ließ, das also anhebt:

> Ein Künstler, der bin ich, wer dies nicht glauben will,
> Setz' sich auf einen Stuhl und halte mir nur still.
> Ich nehm' die Zähne aus, subtile und behende,
> So hat der Schmerz, die Qual auf einmal gleich ein Ende.
> Ich bin ein solcher, der noch mehr kann machen:
> Wer mich agiren sieht, den mache ich zu lachen.

Die charakteristische Bühnendekoration ist bei den Wandertruppen in Deutschland nicht vor der Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisbar. Daß die Dekorationen, die 1611 bei der Darstellung der Triumphtragödie in Königsberg vor dem Kurfürsten von Brandenburg benutzt worden waren, auf Spencers Wanderungen Verwendung gefunden haben, ist bloße Vermutung. Einzelne Dekorationsstücke werden freilich schon lange in Brauch gewesen sein. Joliphus aber war, wie ich glaube, der erste, der auf Verwandlungen der Bühne hinwies. Gleichzeitig berühmten sich dessen auch die Schauspieler des Prinzen von Oranien. Die Dekoration der Wandertruppen konnte freilich nicht die sein, die wir bei Furtenbach, dem Wiener Jesuitentheater und der Danziger Schulkomödie kennen gelernt haben. Wie letztere, hielten sie zwar an der Zweiteilung des Schauplatzes, der Vorder- und Hinterbühne und dem Zwischenvorhang fest, der aber eine charakteristische Dekoration zeigte. Statt der fünf oder sechs Vorhänge der Vorderbühne gab es bei ihnen nur einen. Die Talami fielen ganz fort und wurden zunächst durch Vorhänge ersetzt, welche die Seiten der Bühne abschlossen und sowohl auf der Vorderbühne als auf der Hinterbühne auf jeder Seite einen Zu- und Ausgang frei ließen. Oder die Bühne wurde seitlich mit Coulissen umstellt, die mit einer vorhangartigen Draperie bemalt waren. Die charakteristische Dekoration beschränkte sich lange nur auf die charakteristischen Hintergründe der Vorder- und Hinterbühnen, was die Verwandlung außerordentlich erleichterte. Nur bei den Theatern, die ihre Anziehungskraft durch Ausstattungsstücke ausübten, war der Bühnenapparat ein reicherer und zusammengesetzterer. Die eigentliche verschiebbare Coulisse mit charakteristischer Dekoration kam wohl erst ziemlich spät bei den Wandertruppen zu allgemeinerer Anwendung. Auch sie würden für sie noch ein zu großer Ballast gewesen sein, Leere, um einen Zapfen drehbare Coulissenrahmen, die man überall schnell anfertigen lassen konnte, und an die man nach Bedarf die auf Leinwand gemalten und an Rollen befestigten Coulissen aufhing, waren für sie weit empfehlenswerter. Die italienische Oper hielt aber fest an der komplizierten Bühnendekoration, was besondere Theatergebäude mit fester, bleibender Bühneneinrichtung nötig machte. Die Höfe, welche sie einführten, und die darin an Glanz einander überbieten wollten, scheuten die Kosten nicht. Für die Wandertruppen aber gab es damals nur wenige feste, stehende Theater und wo es sie gab, wie in Nürnberg das Fechthaus oder wie in Wien die Ballhäuser (das am Franziskanerplatz für die italienischen, das in der Teinfaltstraße für die deutschen Truppen, das Bayersche Ballhaus aber zu gelegentlicher

Aushilfe für beide) ermangelten sie einer bleibenden Bühneneinrichtung. Im Jahre 1652 wurde in Wien neben den Theatern der Jesuiten ein Theater für die Operndarstellungen des kaiserlichen Hofs auf dem Reitplatz errichtet. Es hatte drei Stockwerke. 1667 wurde auf dem Platze, wo sich jetzt die Hofbibliothek befindet, ein neues erbaut, das 5000 Personen gefaßt haben soll. 1683 wurde es wieder abgebrochen, wofür Joseph I. unweit der heutigen Redoutensäle ein Gebäude im Barockstil aufführen ließ, das zwei große Theatersäle enthielt, einen für die Oper, den andern für das italienische Schauspiel. Wien stand damals ganz unter italienischem Einflusse. Das Italienische war die Sprache des Hofs. 1675 schrieb der toskanische Gesandte Magalotti: „Wer hier einen anständigen Rock trägt, der spricht geläufig Italienisch. Die Damen sprechen nicht nur mit Italienern italienisch, sondern auch häufig so mit einander.“ In Dresden wurde 1664 zum Bau eines besonderen Hofopernhauses verschritten. Es wurde 1667 eröffnet, war mit dem Schlosse durch einen Gang verbunden und stand schrägüber der jetzigen Hauptwache. Später wurde das Gebäude vorübergehend für den katholischen Gottesdienst eingerichtet, dann als Ballhaus benutzt und endlich das Staatsarchiv darin untergebracht, bis es vor kurzem dem teilweisen Umbau des Schlosses zum Opfer gefallen ist. Es faßte 2000 Zuschauer und war dadurch merkwürdig, daß es eine vertiefte Einrichtung des Orchesters enthielt, was geboten war, weil der Hof im Parkett saß. Ich glaube daher, daß damals diese Einrichtung aus gleichem Grunde noch in anderen Theatern bestand. Hannover erhielt 1686 durch den Kurfürsten Ernst August ein eigenes für die Oper bestimmtes Theater, das neben dem Schlosse an der Leinstraße lag, während Berlin eines solchen bis zur Regierung Friedrichs II. entbehrte. Bis dahin hatte man in einem in der königlichen Reitbahn errichteten Theater die Opern zur Aufführung gebracht. Jetzt entstand das große Opernhaus, das unter Küstner abbrannte. Es wurde am 1. Dezember 1742 eröffnet. Daneben fehlte es aber nicht an einer Menge kleinerer Schloßtheater. Der Ruf, den die italienische Oper durch ganz Europa genoß, die einseitige Begünstigung, die ihr in Deutschland von den Höfen zu teil wurde, riefen hier, da es an bedeutenden deutschen Musikern, die aber freilich meist unter italienischem Einfluß standen, nicht fehlte, eine Gegenströmung hervor, die auf nichts geringeres ausging, als der fremden italienischen Oper eine nationale deutsche entgegenzusetzen. Natürlich bedurfte man dazu auch fester Häuser. Zuerst wurde in Nürnberg, etwas später in Hamburg ein solches erbaut. Jenes wurde 1693, dieses 1698 eröffnet,

was dann in verschiedenen anderen Städten Nachahmung fand. Selbst einzelne Höfe verschlossen sich nicht ganz der Aufnahme dieser deutschen Oper, die sich freilich vom italienischen Einfluß nicht losmachen konnte. Besonders zeichnete sich hierin der württembergische Hof in Stuttgart aus. Diese Unternehmungen riefen aber auch andere von gegnerischer Seite hervor, so das Privatunternehmen des reichen Grafen Franz Anton Spork, der 1724 ein von ihm aus eignen Mitteln erbautes und für die Pflege der italienischen Oper bestimmtes Haus in Prag eröffnete. Die deutschen Schauspielertruppen suchten sich dieses Wettbewerbs und dieser Bedrängung dadurch zu erwehren, daß sie nicht nur, worauf ich schon hinwies, die beliebtesten Stücke der erfolgreichsten Opern in ihre Darstellungen aufnahmen, sondern selbst ganze Singspiele und kleine Opern zur Darstellung brachten. Wogegen die Unternehmer der deutschen Oper sehr bald in die Lage kamen, nach neuen Anziehungsmitteln zu suchen. So vielversprechend auch anfangs die Aufnahme der deutschen Oper gewesen war, so versiechte doch allmählich die Teilnahme, hauptsächlich weil man dem Verlangen nach Abwechslung und Steigerung der Wirkungen von seiten des Publikums, das ohnehin bei den höheren Einlaßpreisen, die man ihm auferlegen mußte, ein beschränkteres war, auf die Dauer nicht zu entsprechen vermochte, so daß die Kosten des Aufwands nur zu bald und zu oft die Einnahmen überschritten. Dies gilt allerdings nicht nur von den deutschen, sondern auch von den damaligen italienischen Privatunternehmungen. Schon 1697 klagte der sächsische Kapellmeister Strungk, der 1692 zur Errichtung einer italienischen Oper in Leipzig ermächtigt worden war, daß er „all das seinige in dem operen Hauße zu Leipzig zugesetzt habe" und auch das spätere Sporksche Unternehmen ging aus derselben Ursache zu Grunde. Die deutsche Oper glaubte in dieser Notlage in dem Ersatz der Recitative durch den gesprochenen Dialog ein Anziehungsmittel finden zu können, wahrscheinlich mit der Absicht, dabei die Späße des Harlekins in sie einzuschmuggeln. In Wirklichkeit war es aber der Weg, die Oper ihrer Entartung und ihrem Verfall zuzuführen. 1738 hörte diese erste deutsche Oper in Hamburg, ihrem Hauptsitze auf, 1741 soll, nach Ed. Devrient, ihre letzte Spur in Danzig zu finden sein.

Es wirkte dabei ohne Zweifel noch anderes mit. Während die wenigen wiedererschienenen englischen Komödianten allmählich verschwanden, waren um so mehr italienische, französische und (wie ich schon früher andeutete) niederländische auf dem deutschen Schauplatz erschienen. Darunter waren auch wandernde Operngesellschaften. So zeigten sich

1651 in Frankfurt a. M. die schon gedachten Schauspieler des Prinzen von Oranien, die sich für englische ausgaben, ich aber zumeist für niederländische halte. Bald darauf wurden neben italienischen Sängern und deutschen Schauspielern auch italienische unter Georg Jagomar (1653), Pietro Balumor (1654), Pietro Agimonte (1656), der 1658 auch in Wien zu finden ist, u. a. an den Hof des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck berufen (s. S. 59). 1660 wird eine italienische Gesellschaft aus Venedig vom Wiener Hofe verschrieben, für deren „Herausbringung" 1000 Gulden in Rechnung gestellt wurden. 1671 erhielt Philippe Millot mit einer französischen Truppe bis 1677 Anstellung am kurfürstlich bayerischen Hofe. 1684 wurde von diesem die italienische Truppe des Giov. Nannini angeworben, die bis 1686 in kurfürstlich bayerischen Diensten stand und von hier sich nach Prag wendete. Nannini führte den Beinamen: il dottore comico. Er zeigte sich später in Wien (1697 und 99), in diesem Jahre auch noch in Leipzig, Dresden und wieder in Prag. 1687 ward der berühmteste der derzeitigen italienischen Theaterprinzipale Francesco Calderone, gen. Silvio, für den bayerischen Hof gewonnen, in dessen Diensten er bis 1691 verblieb. 1699 und 1703 zeigt er sich am Wiener Hofe, wo er 1711 gestorben ist. 1692 erschien in Wien eine Truppe unter Danese, gen. Taborino. Er war zugleich Heilkünstler. Die französische Truppe von Cherrier und Villieu, die 1710 in Frankfurt a. M. eintraf, nachdem sie in Straßburg und Metz gespielt, pflegte hauptsächlich die Oper, und zwar die französische Oper von Lully und Cambert, womit sie einen ganz beispiellosen Erfolg erzielte. Unter der Regierung des theaterlustigen, einen großen Glanz entfaltenden Max Emanuel von Bayern, wurde zu der damals vorhandenen französischen und italienischen Oper eine italienische Schauspielergesellschaft angestellt. In Brüssel, wohin er sich 1692 begeben hatte, um für den König von Spanien die Regierung zu führen, gewann er dem französischen Schauspiel solchen Geschmack ab, daß dieses nun seine Hauptliebhaberei wurde. Er hatte daher bei seiner Rückkehr nach München eine französische Truppe unter Chateauneuf im Gefolge, welche hauptsächlich aus Schauspielern bestand, die zur Truppe des Kurfürsten von Hannover gehört hatten.

Der Hof von Hannover unterhielt schon lange französische Schauspieler in Gemeinschaft mit dem Herzog von Celle und dem Erzbischof von Osnabrück. 1680 wurde aber von ihm durch den Oberhofmarschall Graf Platen derselbe Chateauneuf mit der Bildung einer neuen nur für Hannover bestimmten Truppe beauftragt. Herm. Müller (Chronik

des Königlichen Theaters zu Hannover) giebt ein Verzeichnis der Mitglieder im Jahre 1681, das mit kurzen Charakteristiken versehen ist. 1696 hatte diese Truppe, die von Chappuzeau sehr gelobt wird, am Dresdener Hofe gespielt. Es scheint nicht, daß Chateauneuf mit seiner Truppe 1701 dem hannöverschen Hofe noch angehörte, da beide bis 1705 in bayerischen Diensten blieben, nun aber von dem im vorigen Jahre eingesetzten österreichischen Gouvernement entlassen wurden. (Näheres s. bei Trautmann, Jahrb. f. Münchner Gesch. 2 S. 232 u. f.) In Dresden wurde 1697 noch ein besonderes Schauspielhaus gebaut, weil, wie man fand, im großen Opernhause das gesprochene Wort nicht gut klang und nicht deutlich vernehmbar war. 1699 wurde hier der Schauspieler Angelo Constantini (geb. 1653 zu Verona), der die Rolle des Arlechino unter dem Namen des Mézétin ebenso vortrefflich französisch, wie italienisch spielte, mit der Bildung einer französischen Opern- und Schauspiel-Gesellschaft für den kurfürstlichen Hof betraut. Es scheinen dabei Unregelmäßigkeiten unterlaufen zu sein, da man anfangs die Genehmigung der von ihm abgeschlossenen Kontrakte beanstandete. Er fiel dann in Ungnade, kam auf den Königstein und wurde erst 1708 wieder in Gnaden aufgenommen. Die von ihm angeworbene Gesellschaft war noch in demselben Jahre wieder entlassen worden. 1708 war der sächsische König in Brüssel selbst mit der Anwerbung einer neuen Gesellschaft beschäftigt gewesen. Der Direktor derselben, Villedieu, erhielt zu ihrer Unterhaltung und zur Bestreitung des Aufwands an Kostümen und Dekorationen jährlich 10000 Thaler und die Befugnis, während der Messen in Leipzig spielen zu dürfen, was, wie Fürstenau sagt, auch von 1709 an stattgefunden haben soll. Bei Wustmann findet sich nichts, das darauf Bezug nähme. Die Seele dieser Gesellschaft war die Tänzerin Du Parc, die der König in Brüssel kennen gelernt hatte. Sie langte im folgenden Jahre bei der Truppe an, die teils in Warschau, teils in Dresden vor dem König spielte und bei der ihr Gatte als Balletmeister angestellt wurde. Du Parc starb 1722 und 1724 wurde die Du Parc verabschiedet. Mit dem Jahre 1717 sollte in Dresden durch Gründung einer neuen italienischen Oper und den Bau eines noch größeren Opernhauses in Anlehnung an den Zwinger eine der glänzendsten Epochen des Dresdner Hoftheaters eingeleitet werden, wobei nur zu bedauern war, daß die deutsche Kunst, außer durch die Kapelle, nichts dazu beigetragen hat. Das französische Schauspiel und Ballet und das italienische Schauspiel, das 1715 durch Vermittlung des wieder zu Gnaden aufgenommenen Constantini, unter Tomaso Ristori

errichtet worden war, wurde noch ansehnlich verstärkt und bis zum Tode August des Starken beibehalten, von dessen Nachfolger aber aufgelöst. Inzwischen war auch in Berlin die fremde Kunst zu Ansehen gekommen. 1706 hatte der Kurfürst Friedrich I. den Franzosen George de Rocher, der an der Spitze einer Truppe von vierzig Personen stand, zum Intendant des spectacles du Roi ernannt mit der Befugnis, mit seiner Truppe im kurfürstlichen Theater im Reitstall in der Breiten Straße vor dem Hofe und in dem im Hessigschen Hause in der Poststraße vor dem Publikum gegen Eintrittsgeld zu spielen. Wie sehr er, vermutlich wie alle Fremden, vor den Deutschen begünstigt wurde, geht am besten aus den Eintrittspreisen hervor. Es war ihm gestattet, für einen Platz auf dem ersten Balkon 1 Thaler (3 Mark), auf dem zweiten Balkon 16 gr. (2 Mark), auf dem dritten Balkon 12 gr. ($1^1/_2$ Mark), im Parterre 8 gr. (1 Mark) zu nehmen, wogegen die deutschen Truppen sich mit 8 gr. in den Logen, 6 gr. auf dem 2. Platz, 4 gr. auf dem 3. und 2 gr. auf dem letzten begnügen mußten, oder es doch für gewagt hielten, mehr zu verlangen. Rocher schien nach und nach seine Anziehungskraft oder die Gunst des Hofs verloren zu haben, denn er wurde 1711 fast ungnädig entlassen. Auch in Mecklenburg hat in der ersten Zeit des 18. Jahrhunderts eine französische Truppe im Dienste des Hofs gestanden, doch ist über sie nichts näheres bekannt, was auch von den Vorstellungen französischer Schauspieler gilt, die (nach Sittard) 1613 in Stuttgart stattfanden. Wogegen wir nun durch Trautmann eingehende Nachrichten über die französischen Schauspieler, die 1728 bis 1735 im Dienste des bayrischen Hofs standen, besitzen. Daneben zeigten sich auch noch fremde Prinzipale, die den einheimischen mit deutschen Truppen Konkurrenz machten. Von ihnen spielten besonders der italienische Seiltänzer und Harlekin Sebastian de Scio und später die Italiener Wallerotti und Nicolini hervorragende Rollen. De Scio erwarb 1690 das brandenburgische Privileg und spielte in diesem Jahre mit großem Erfolge neben Velthen. Beide gaben unter anderem Rollenhagens Amantes amentes. Auf Wallerotti und Nicolini werde ich, wie auf verschiedene der hier Genannten weiterhin noch zurückkommen. Obschon diese Aufzählung nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, so läßt sich daraus doch ersehen, mit welchen Schwierigkeiten und Hindernissen die zu dieser Zeit sichtbar werdenden deutschen Schauspielertruppen zu kämpfen hatten, zumal ihnen die unter dem Einfluß der Geistlichkeit stehenden Behörden nur zaudernd und ungern die nachgesuchte Spielerlaubnis bewilligten und zu oft nur verweigerten, während sie sich hierin gegen die fremden Truppen,

die durch die Gunst der Höfe und Vornehmen in größerem Ansehen standen, meist willfähriger zeigten. Es erklärt sich hieraus das Bestreben der deutschen Wanderprinzipale, sich das Privileg eines der regierenden Landesfürsten zu erwerben, das ihnen zwar nur innerhalb der Landesgrenzen eines jeden die Spielbefugnis in bestimmter Weise zusicherte, in anderen Landgebieten aber immerhin zur Empfehlung gereichte, die jedoch keineswegs immer beachtet wurde. Über keines dieser Privilegien sind wir genauer unterrichtet als durch Blümners Geschichte des Leipziger Theaters über das kurfürstlich sächsische. Wenn Wustmann (Quellen ꝛc.) sagt, daß in der Zeit von 1650—1800 nicht mehr als fünf Schauspielertruppen das Leipziger Theater beherrscht haben, so beruhte dies eben auf diesem Privileg, durch das die Leipziger Behörden gehalten waren, den Truppen, die sich im Besitz desselben befanden, in bestimmtem Umfange Spielerlaubnis zuzugestehen. Nur darf man sich durch die Titel, die sich die Truppen befugt oder willkürlich beilegten, nicht täuschen lassen; sie schlossen keineswegs immer ein Privilegium ein.

Von den noch in diesen Zeitraum gehörenden deutschen Wandertruppen begegnete man zunächst der des Dekorationsmalers und Theaterregisseurs Andreas Gärtner. Er hatte schon 1646 mit Studenten in Königsberg „eine Schäferei mit Musik und allerhand Maschinen“ zur Aufführung gebracht und wie Rist berichtet, von 1646 zu 1647 mit „wohlgeschickten Königsberger Studenten Vorstellungen zu Hamburg gegeben“. 1651 erscheint er an den „Freudenspielen und der Kurtzweil“ beteiligt, die die Stadt Danzig dem König Johann Casimir darbot. Überhaupt traten damals vielfach Studenten in den Schauspielertruppen auf. Manche waren nur aus ihnen zusammengesetzt, so die, welche sich 1663 in Lüneburg, 1675 in Riga, 1689 in Danzig zeigten. (S. N. bei Bolte, Das Danziger Theater S. 93). Letztere berühmten sich, über ein Repertoire von 90 Stücken zu verfügen. Caspar Stiller, der um dieselbe Zeit in Hamburg, Güstrow, Königsberg und (was Bolte indes nicht bestätigt) in Danzig auftrat, legte ebenfalls Gewicht darauf, Studenten in seiner Truppe zu haben. Auch befanden sich „rechte Frauen“ darin, seine Frau und noch eine andere. Nach ihm soll schon früher einer seiner Schauspieler mit seiner Frau in Schwerin gespielt haben. Frauen befanden sich ferner in Caspar von Zimmers Truppe, die 1660 in Berlin erschien. Sie bestand aus 19 Personen, darunter 10 Studenten. 1651 trat Johann Faßhauer aus Kassel (dessen Name vielfach mißhandelt worden ist) zu Bern mit biblischen Historien auf (Streit a. a. O.) Ob er, wie Alex

von Weilen annimmt, identisch mit dem Jones Faschinger ist, der sich 1637 als Seiltänzer in Wien vor dem Hofe produzierte und mit dem Joh. Faßmeyer aus Cassel, der ebendaselbst 1650, 53 und 54 mit englischen Komödianten gespielt hat, sowie mit dem Joh. Faßmayer von Egenburg, der sich 1679 in Prag zeigte — lasse ich dahingestellt sein. Weit bedeutender als diese und andere ähnliche Truppen, von denen ich nur noch die Schauspieler des Erzherzogs Leopold in Olmütz hervorheben will, sind die des Michael Daniel Treu (auch Drey) und des Carl Andreas Paulsen (auch Pauli und Paul), kurzweg die Carlsche Truppe genannt.

Hagen berichtet, daß Treu schon 1622 und 25 in Berlin gespielt habe, wovon Brachvogel aber nichts weiß. Auch ist es sicher ein Irrtum. Jedenfalls müßte es ein anderer dieses Namens, vielleicht sein Vater, gewesen sein, da er nach seiner eigenen Angabe (s. Trautmann, Jahrb. f. Münchner Gesch. 3 S. 317) erst 1735 geboren wurde. Jener früheren Truppe soll als Student Johann Lassenius angehört haben, der von Löwen mit dem späteren dänischen Hofprediger Lassenius verwechselt worden ist. Jener wurde nach Hagen nachmals Prediger in Pommern. Seine Stellung würde also kein Grund, es zu beanstanden, gewesen sein. Es wäre nicht der einzige Fall, daß spätere Prediger als Studenten vorübergehend Schauspieler gewesen sind. So hat nach seinem eigenen Bericht der spätere Konsistorialrat Simon Seger sich als Student unter Andreas Gärtner am Komödienspiele beteiligt. Mich. Dan. Treu, von dem Bolte sagt, daß er früher Puppenspieler gewesen sei, zeigt sich zuerst nachweisbar 1666 in Lüneburg, wo er in einer mit „Drey" unterzeichneten Eingabe um Erlaubnis nachsucht, seine „Acte vnndt Commedien nebens einem schonen wohlerfundenen Deatro mit allerhandt underschiedlichen schonen mutationes, wie auch Musicalischen Sachen vndt schonen Tentzen zu Temonstriren vndt sehen zu lassen." Er giebt zugleich an, daß er sich „Edliche Jahr bai Ihro Konigl. Maij. von Tennenmark aufgehalten", (wofür sich jedoch ein Zeugnis nicht hat auffinden lassen) und er später dahin auch zurückkehren wollte. Er reichte ein Verzeichnis der Stücke ein, die er zur Aufführung vorschlug. Es waren meist Bearbeitungen englischer Dramen, doch auch einige dem Italienischen und Spanischen nachgebildete Stücke. Französische befinden sich aber nicht darunter, sie müßten denn in den „Pastorellen" und „schäffer Balleten" enthalten gewesen sein, die er besonders empfahl. Da er hier immer im Plural spricht, so muß er wohl schon einer Schauspielergesellschaft vorgestanden haben. Bis zum Jahre 1669 liegt bis jetzt von ihm keine

weitere nachweisbare Nachricht vor. Aus dieser Zeit, wo wir ihn in München wiederfinden, sind wir dank der Forschungen Trautmanns (Jahrb. f. Münchner Geschichte 3) genauer über ihn unterrichtet. Er hatte, wahrscheinlich durch seine Frau, die ein Münchner Kind, die Tochter eines verstorbenen herzoglichen Schneiders war, und seinen Übertritt zur katholischen Kirche den Weg an den herzoglichen Hof gefunden, hier eine größere Zahl Stücke zur Darstellung gebracht und auch die Erlaubnis erhalten, öffentliche Vorstellungen in München zu geben. Die am Turiner Hofe erzogene Gemahlin des damaligen Kurfürsten Ferdinand, Marie Adelaide, die sehr kunstliebend war, interessierte sich aber vornehmlich für französische Litteratur und Schauspielkunst. Die italienische Oper fand sie schon vor, eine französische Schauspielertruppe wurde nun auf ihren Betrieb unter Philippe Millot berufen, die Anstellung der Deutschen unter dem genannten Treu von ihr nur geduldet. Die Anstellung Treus scheint 1670 stattgefunden zu haben, wogegen die französische Truppe erst 1671 in München eintraf. So sehen wir denn noch ein drittes deutsches Hoftheater in Deutschland vor dem unter Velthen in Dresden entstehen, das bisher immer als erstes gegolten hat. Der Zuspruch, den Treus öffentliche Vorstellungen in München fanden, war zwar anfangs ein lebhafter, schon im nächsten Jahre ging er jedoch in erschreckender Weise zurück. Während es Treu 1670 auf 39 öffentliche Vorstellungen gebracht hatte, brach er im folgenden Jahre mit nur 11 Vorstellungen ab. Bei Hofe ging es nicht besser. Gegen die Konkurrenz der Franzosen kam er nicht auf. Wenn man aber auch aufhörte, sich seiner zu bedienen, so wurde die Truppe doch nicht entlassen, die sich vielleicht auf die Wanderung in benachbarte Städte begab, wiewohl es dafür an Belegen fehlt. Mit dem 1676 erfolgten Tod der Kurfürstin Adelaide verbesserte sich vorübergehend Treus Lage. Die Franzosen wurden entlassen, die Deutschen wieder herangezogen, doch sollte es nicht für lange sein. Als 1680 der Kurfürst Ferdinand seiner ihm im Tode vorausgegangenen Gemahlin nachgefolgt war und der lebenslustige glänzende Max Emanuel an die Regierung kam, änderten sich aufs neue die Verhältnisse. Italienische Schauspieler wurden aus Venedig verschrieben und trafen 1684 unter Nanini in München ein, der 1686 durch Francesco Calderone ersetzt wurde. Auch dieser Konkurrenz war die Truppe Treus nicht gewachsen. 1685 spielte er nur noch fünfmal bei Hofe. Seitdem ist lange nicht wieder die Rede von ihm. Nur in den Jahren 1696 und 97 tritt er wieder hervor, um dann ganz in Vergessenheit zu geraten. Schon vor dieser Zeit war Treus

Gehalt zurückgesetzt worden. Der für Bayern so unglückliche spanische Erbfolgekrieg, der zu großen Einschränkungen nötigte, führte noch eine weitere Verminderung der Einnahmen Treus herbei. Der alte Komödiant sank in völlige Armut herab, aus der ihn 1708 der Tod endlich erlöste. Das von Trautmann mitgeteilte Verzeichnis der von Treu in München aufgeführten Stücke zeigt gegen dessen Lüneburger Repertoire keine wesentliche Veränderung des Charakters. Auch jetzt finden sich noch keine Stücke Molières und Corneilles darin. Bemerkenswert ist, daß sich auch noch hier 1685 „der großmüthige Rechtsgelehrte Papinianus“ wieder zeigt, gewiß aber nur in freier Bearbeitung.

Weit wichtiger für die Geschichte der deutschen Schauspielkunst wurde die Paulsche oder Paulsensche Gesellschaft (Paul selbst bediente sich beider Namen), insofern sie der Ausgangspunkt einer langen, reichen, weitverzweigten schauspielerischen Entwickelung war. Ob der in Schmids Chronologie angeführte Karl Paul, „der Sohn eines Obristleutnants“, der 1628 eine Prinzipalschaft gegründet und mit seiner meist aus studierten Leuten bestehenden Truppe durch Vorstellung übersetzter Stücke eine Reform anzubahnen versucht haben soll, mit dem uns hier beschäftigenden Paul identisch ist, ist mindestens zweifelhaft. Vielleicht ist aber bei Schmid die Jahreszahl unrichtig. Von unserem Paul stammt die erste s i c h e r e Nachricht aus der Mitte des Jahrhunderts, zu welcher Zeit er in Lüneburg um Spielerlaubnis nachsuchte. 1656 zeigt er sich wieder in Basel. 1663 erhebt er nach Bolte (Arch. f. d. Stud. n. Sprachen S. 86) eine Ehebruchsklage gegen seine Frau, wogegen diese (nach ihm) am selben Tage, 4. Dez., und am gleichen Orte die Gegenklage erhob, sie, Elisabeth Paul, mit der er 19 Jahre ehelich verbunden gewesen wäre und 11 Kinder gezeugt hätte, wegen einer Kornettsfrau verlassen zu haben. Wie es sich mit diesen beiden Nachrichten verhält, die sich einander ja nicht geradezu ausschließen, und ob diese Klagen zu einer Ehescheidung geführt haben, ist noch nicht aufgehellt. Jedenfalls spricht Paul in späteren Eingaben wieder von seiner Ehefrau und in einer sogar von der Geburt eines Sohnes, wodurch die Zahl seiner Kinder auf 12 angewachsen sein würde, die freilich nicht alle noch am Leben zu sein brauchten. 1665 trifft man ihn wieder in Frankfurt, wo er sich darauf berief, in Dänemark, Braunschweig und Lüneburg agiert und sich hauptsächlich im „Exercitium comicum“ hervorgethan zu haben. Von hier ging er damals nach Basel. Von 1665—1678 kommt Paul achtmal nach Leipzig, dazwischen erscheint er in Hamburg (1666), in Güstrow

und Lübeck (1668), in Danzig (1669), in Kiel (1671), in Kopenhagen (1672, 73 und 74), in Dresden und Prag (1674) und in Husum und Lübeck (1675). Doch will er noch überdies in vielen anderen Städten, Bremen, Rostock, Jena, Wittenberg, Straßburg, Köln, Augsburg, Bayreuth, Breslau, Berlin gespielt haben. Ob er noch 1679 bei der in Dresden auftretenden hamburgischen Truppe war (so wurde die seine bisweilen genannt) ist nicht ganz sicher, aber wahrscheinlich. Das wichtigste aber ist, daß der berühmteste Schauspieler seiner Zeit, Johannes Velthen, seine schauspielerische Laufbahn unter seiner Leitung begann und als sein Schwiegersohn mehrere Jahre seiner Truppe verbunden blieb. Von Pauls Repertoire sind uns die Namen der Stücke erhalten geblieben, die der Danziger Ratsherr Georg Schröder 1669 von ihm aufführen sah, sowie derjenigen, die seine Truppe nach Fürstenau 1674 und 1679 in Dresden gespielt hat. Erst unter den beiden letzten zeigen sich einige Stücke Molières (Der kluge Knecht Mascarillia (L'étourdi), Der alte Geizhals (L'avare), Amor, der Arzt (L'amour médecin) und Scapins Betrügereien (Les fourberies de Scapin), neben verschiedenen anderen französischen Stücken. Doch kennen wir dadurch wohl nur den kleinsten Teil des Paulschen Repertoires, sodaß sich aus dem Vergleiche desselben mit dem Repertoire Velthens (soweit uns dieses bekannt ist) kein zuverlässiges Urteil über das Verhältnis des einen zum andern gründen läßt. Wahrscheinlich ist Paul bald nach 1679 gestorben, da sich bis jetzt keine weiteren Nachrichten über ihn und seine Truppe gefunden haben. Beide hatten sich einen guten Ruf erworben. Die so oft wiederkehrenden Aufführungen in Leipzig, die wiederholte ehrenvolle Zuziehung zu Darstellungen am Dresdner Hofe verbürgen es schon allein. Auch verfügte er sicher über vorzügliche Kräfte, wennschon uns nur seine Töchter, Catharine Elisabeth (Velthens Frau) und Anna, eine geschätzte Sängerin, sowie Velthen selbst davon namentlich bekannt worden sind. Doch glaubt man, daß Salzsieder seiner Truppe ebenfalls angehörte, vielleicht auch noch andere Glieder der späteren Velthenschen Gesellschaft. Vergleicht man Pauls Repertoire mit dem Treuschen, so erkennt man leicht, wie sehr er gegen Treu den erwachten besseren Geschmack der Zeit Rechnung getragen und die Aufnahme wirklicher Übersetzungen guter ausländischer Stücke begünstigt hat, wenn er auch daneben noch fest an freien, im Geiste der englischen Komödianten verfaßten Bearbeitungen festhielt. Ersteres würde ihn selbst dann noch zum Verdienste gereichen, wenn es, wie man öfter behauptet hat, besonders in Betreff der Molièreschen Lustspiele, nur oder haupt-

sächlich auf Betrieb seines Schwiegersohnes Velthen geschehen wäre. Bis jetzt ist dieses aber noch gar nicht erwiesen.

In Leipzig hatte Paul mit zwei inzwischen hervorgetretenen Truppen zu kämpfen gehabt. Mit der des Jacob Kuhlmann und der des Andreas Elenson. Die erste Nachricht, die wir bis jetzt von dem aus Bautzen gebürtigen Jacob Kuhlmann besitzen, kommt von Dresden, wo er 1664 auf dem Gewandhause spielte. 1666 ist er in Leipzig, Erfurt, Bautzen, Frankfurt a. M. nachweisbar. In Leipzig ist er von 1666—1677 achtmal zur Messe zugelassen worden, was annehmen läßt, daß seine Truppe damals beachtenswert war. Dazwischen zeigt er sich wieder in Dresden, Straßburg und Wien, wo er nach einem Attest sogar vor dem Kaiser gespielt hat. In Basel würde er, wenn er identisch mit dem von Burkhardt (Gesch. d. dramat. Kunst in Basel) angeführten Jacob Stuhlmann wäre, 1670 und 1688 gespielt haben. Von dieser Zeit an muß er in seinen Verhältnissen zurückgekommen sein, da seine Eingaben nun immer kläglicher lauten. Besonders häufig erscheint er jetzt in Prag, doch zeigt er sich daneben auch in verschiedenen anderen Städten. 1669—70 ist er in Wien, 1677 in Hamburg und Lübeck, 1785 in Nürnberg und Frankfurt a. M., wo er sich als „hochfürstl. Brandenburg-Bareitscher bestallter Hof-Comödianten-Director“ vorstellt. 1687 führt er in Augsburg noch diesen Titel. Im folgenden Jahr hat er ihn mit dem eines „Hochfürstlich Markgräfl. Durlachischen Comödiantendirectors“ und 1695 in München mit dem eines „Kays. privilegierten Directors der hochteutschen Compagnie“ vertauscht. 1691 ist er in Kiel. Die letzte Nachricht über ihn stammt aus Augsburg, wo er 1697 mit Erfolg um Spielerlaubnis nachsuchte. (Trautmann, Jahrb. f. Münchn. Gesch. 3 S. 320).

Eine nicht minder große Rührigkeit entwickelte gleichzeitig der schon erwähnte, aus Wien stammende Andreas Elenson. Er begann, wie es scheint, seine schauspielerische Laufbahn 1672 in Graz. Das nächste Jahr ist er in Dresden und Leipzig. In Dresden ist er noch viermal, zuletzt 1706 zurückgekehrt. Ebenso oft, hier aber zwischen 1672—83, ist er in Leipzig. In Wien hat er nachweisbar nicht vor 1673 gespielt, ist dann aber öfter wiedergekehrt. Die Bemerkung bei Wustmann (1672) „von Wien“ läßt darauf schließen, daß er schon vorher in Wien spielte. 1684 spielt er in Frankfurt a. M., 1695 in Regensburg und Augsburg. 1698 ist er in München und Nördlingen. 1701 kommt er nach Bremen und Kiel, 1702 nach Berlin und nach Rostock, 1703 nach Stralsund und Breslau und 1704 wieder nach

Berlin. 1706 sucht er in Wien lebenslängliche Spielerlaubnis nach, wird aber abgewiesen. (S. N. bei Bolte, Das Danziger Theater S. 157 und Trautmann, Jahrb. f. Münchner Gesch. 3 S. 330 u. f.) Im Jahre 1698 stellt er sich in Augsburg als Prinzipal der „hochfürstl. gewesenen Lauenburgischen Hoff-Comödianten" vor, in Nördlingen als „Principal der „Markgraff baeadischen hochteutschen hoff-Comödianten". Die Witwe Marie Margarete Elenson, die ihn bei Lebzeiten schon manchmal vertreten hatte, setzte nach seinem Tode die Prinzipalschaft fort. Ihr Sohn Julius Franz ging für einige Zeit zur Velthenschen Truppe über, wo er mit Auszeichnung die Rolle des Pantalon spielte und sich mit einem schönen Mädchen, der Tochter eines Hamburger Bürstenbinders, verehelichte.

Johannes Velthen, so schrieb sich der berühmte Schauspielerprinzipal selbst, nicht Velten, Velden, Velthem, Veltheim, wie es von anderer Seite geschah, wurde am 27. Dezember 1640 zu Halle a. S. geboren, wohin die Eltern aus Bremervörde übersiedelt waren. Sein Vater, ein, wie es scheint, wohlhabender Mann, hatte aus drei Ehen dreizehn Kinder, von denen Johannes das dritte Kind erster Ehe war. (Carl Heine, Johannes Velten). Er empfing gelehrte Bildung und bezog 1657 die Universität Wittenberg, um Theologie zu studieren. 1660 vertauschte er sie mit der Universität Leipzig, wo er sich fast ganz den schönen Wissenschaften ergab. 1661 wurde er zum Magister und Baccalaureus befördert. Wenn hiernach die von Löwen in Umlauf gebrachte Überlieferung, daß Velthen 1669 nach einer Darstellung des Polyeucte, bei der er eine Rolle gespielt, den Entschluß gefaßt habe, zum Schauspielerstande überzutreten und dies noch als Student zur Ausführung gebracht, den Magistertitel aber erst später erworben habe, in dieser Fassung widerlegt ist, so braucht sie deshalb, wie Bolte (Arch. f. d. Stud. d. n. Sprach. u. Litt. S. 114) dargethan, doch nicht ganz aus der Luft gegriffen zu sein. Bestand doch damals, wie aus dem Titelblatt zu Cormartens 1669 im Druck erschienener deutschen Bearbeitung des Corneilleschen Polyeucte hervorgeht, eine Gesellschaft Studierender in Leipzig, die sich die Bearbeitung und Aufführung ausländischer Stücke zur Aufgabe gemacht zu haben scheint. Hiernach war dieses Stück vor kurzem vor den Häuptern der Universität und der Stadt dargestellt worden, und da diese Gesellschaft schon seit länger bestand (Cormarten verheißt nämlich die Veröffentlichung einer ganzen Reihe anderer Stücke, die er wahrscheinlich alle für sie gedichtet hatte), so kann Velthen ihr sehr wohl angehört und im Polyeucte mit gespielt haben, wenn auch nicht als Student, sondern

erst als Magister. Wahrscheinlich hielt er sich ja ebenso wie Cormarten, der 1665 den Magistertitel erwarb, noch längere Zeit in Leipzig auf. Jedenfalls wurde er nach Heines eigener Darstellung nicht vor dem 1664 erfolgenden Tode seines Vaters Schauspieler. Und nun wurde ihm noch die wohl zeitraubende Erbteilung übertragen. Erst neuerdings ist durch eine Veröffentlichung P. Zimmermanns (Braunschweiger Anzeiger 1894 Nr. 76—81) einiges Licht hierüber verbreitet worden. Sie ist den Aufzeichnungen entnommen, die sich der theaterfreundliche Herzog Ferdinand Albrecht I. über die 1680 vor ihm in Bevern spielende Velthensche Truppe gemacht hat. Aus ihnen geht hervor, daß Velthens Frau, Catharine Elisabeth, eine Tochter des Prinzipals Carl Paul war, und ihre Tochter Anna Elisabeth, ein achtjähriges Mädchen, bei den Vorstellungen schon in Kinderrollen mitwirkte. Er muß also seine Frau schon vor 1672 geheiratet haben. Bolte (Danziger Theat.) hält es mit Recht für wahrscheinlich, daß er ihre Bekanntschaft 1665 oder 1667 in Leipzig gemacht haben wird, in welchen Jahren Paul mit seiner Truppe dort spielte, und die Annahme liegt nahe, daß es hauptsächlich diese Liebe war, die seine Neigung zum Schauspiel zur Entscheidung gebracht hat, zumal er sich nachweisbar der Truppe Pauls anschloß, was schon Hysel bekannt war. Ob Velthen bereits 1668 als selbständiger Prinzipal aufgetreten ist, wie derselbe Hysel aus Nürnberg berichtet, bleibe dahingestellt; es ist kein weiterer Beleg dafür da. Dagegen liegen zuverlässige Nachrichten vor, daß Velthen sich 1672 und 75 bei der Paulschen Truppe befand. Wann er aber zu ihr getreten und sich von ihr wieder getrennt hat, liegt zur Zeit noch im Dunkel. Nach Fürstenau müßte er schon 1678 bei den Festen gelegentlich einer Zusammenkunft des Hauses Sachsen in Dresden selbständig mit thätig gewesen sein. Die Schauspielerscene in dem Ekhofschen Hamlet, der sicher nach der Trennung Velthens von der Paulschen Gesellschaft in deren Besitze war, weil jene Scene den Prinzipal Paul als Prinzipal Karl namentlich einführt und an einer Stelle Beziehungen auf jene Trennung enthält — läßt vermuten, daß die Trennung 1678 in Dresden stattfand. Hier heißt es nämlich von „den drey Weibspersonen,“ die früher zu Karls Truppe gehört hatten: „Die eine ist mit ihrem Mann (Velthen) an dem sächsischen Hof geblieben.“ Die Hamburgische (d. i. die Paulsche) Truppe spielte 1679 wieder am kurfürstlich sächsischen Hofe. Wahrscheinlich war Paul noch dabei, Velthen jedoch nicht. Nach Fürstenau hatte er im vorausgegangenen Jahre für seine Truppe den Titel der „Churfürstlichen Comödianten“ erhalten und diese spielten gleich darauf, aber gesondert in

Dresden, nachdem es kurz vorher in Leipzig zur Neujahrsmesse geschehen war. Erst 1685 trat er in kurfürstliche Dienste, nachdem er inzwischen in Nürnberg, Regensburg, Augsburg, Worms (hier vor dem Kaiser Leopold I.), Leipzig und Frankfurt a. M. mit großem Erfolge Vorstellungen gegeben hatte. In Frankfurt spielte er neben Elenson, der gegen ihn nicht aufkommen konnte und in große Not geriet, aus der er von Velthen edelmütig gerissen wurde. 1684 spielte Velthen wieder in Dresden und hierbei ist es endlich zur Anstellung gekommen. Es war nicht die erste deutsche Truppe, die im kurfürstlich sächsischen Solde gestanden hat. Schon seit 1666 gab es deutsche Schauspieler, die als „churfürstliche Bediente" am Dresdener Hofe angestellt waren. 1671 werden sie namentlich aufgeführt: Gideon Gellius (ein alter englischer Bekannter) als Exercitienmeister und Joh. Thorian, Joh. Barth. Buhler, Christ. Starke, Joh. Chr. Dorsch, Gottfr. Pistorius, Siegm. Biehner, Joh. Georg Encke und der uns ebenfalls schon als Engländer bekannte Joh. Bapt. Waydt als Schauspieler. Velthen mußte einige, zum Teil später hinzu getretene Schauspieler davon übernehmen, so Riese, Starke, Paceli (der jedoch bald darauf starb), und Dorsch. Starke und Riese wurden ihm sogar gleich gestellt, ja es scheint fast, als ob sie am Dresdener Hofe ein Vorzugsrecht genossen hätten. Fest angestellt war nach Fürstenau nur Riese. In Leipzig werden in den Rechnungen die Namen Rieses und Starkes dem Velthens vorangestellt. Nach Fürstenau bestand die kurfürstliche deutsche Truppe nun aus Riese, Starke, Velthen und Frau, deren Schwester, Gottfried Salzsieder, Christian Janetzschky, Reinhard Richter, Balth. Brambacher und seine Frau und Dorsch. Im folgenden Jahre trat noch die schöne Sara von Boxberg hinzu. Velthen hatte die Vergünstigung zugestanden erhalten, sobald der Hof seiner nicht bedurfte, an anderen Orten spielen zu dürfen. Für Starke und Riese schien es aber nur auf die kurfürstlich sächsischen Lande beschränkt gewesen zu sein. Man findet sie bei diesen Wanderungen nur in Leipzig, wo die Truppe von 1683—92 regelmäßig zu den Messen erschien, namentlich aufgeführt. Wiederholt und mit immer gleichem Erfolge kam Velthen nach Frankfurt a. M. Er spielte hier gewöhnlich im Krachbein. Als ihm hier 1682 die Spielerlaubnis verweigert worden war, verwendete sich der kaiserliche Gesandte, dem er von Regensburg aus empfohlen worden war, mit Erfolg für ihn, so daß er nun alles, um was er nachsuchte, mit Leichtigkeit erreichte. Indessen wurde dergleichen Förderung auch anderen Prinzipalen zu teil, so dem Komödianten-Direktor Scheurer, der besonders durch glänzende Ausstattung

und seine „singenden Ballette“ viel Anziehungskraft ausübte, sowie dem Andreas Elenson, seinem Sohne Julius Franz und später der schönen Witwe des letzteren. In Berlin sollte Velthen 1690 eine für ihn sehr schmerzliche Erfahrung machen. Als er nämlich dort mit seinem Curtisan Schernitzky zum Abendmahl gehen wollte, wurde ihm dieses verweigert. Doch war ihm noch Kränkenderes vorbehalten. Schon immer war die Kirche gegen die Schauspieler und Schauspiele aufgetreten. Ein Teil der protestantischen Geistlichkeit übertraf hierin an Übereifer und Unduldsamkeit die katholische. Es war wohl ihrem Einfluß zuzuschreiben gewesen, daß der Kurfürst Georg Wilhelm von Brandenburg 1629 bei einer Strafe von 100 Thalern die Zulassung schauspielerischer Aufführungen in seinem Lande verbot oder daß der große Kurfürst 1661 den Magister Rosner mit so großer Strenge bestrafte, weil er es sich hatte beikommen lassen, in einer Schulaufführung der „Leiden des Heilands“ das heilige Abendmahl durch die Darstellung seiner Schüler „profanieren“ zu lassen. Es soll nicht geleugnet werden, daß die Darstellung solcher und ähnlicher Stücke das Einschreiten der Geistlichkeit zuweilen herausforderte und nötig machte, nicht minder gewiß aber ist, daß diese den Schauspielen und Schauspielern gegenüber in ihren verdammenden Urteilen sich nicht selten ebenso beschränkt, als unduldsam zeigte. Am wenigsten schien diese Unduldsamkeit einem Schauspieler wie Velthen gegenüber am Platze.

Nach dem Tode des Kurfürsten Johann Georg III. 1692 wurden die kurfürstlich deutschen Schauspieler unter Belassung des Titels plötzlich entlassen. Es war ein harter Schlag für Velthen und die Truppe. Er wendete sich damals nach Berlin und dann nach Hamburg. Hier auf den Tod erkrankt wurde ihm noch einmal das Abendmahl verweigert. Mit dieser niederdrückenden Erfahrung schloß der einundfünfzigjährige Mann für immer die Augen. (1693, der Todestag ist bis jetzt nicht ermittelt.) Die Verweigerung des Abendmahls an Schauspieler hatte so überhand genommen, daß der Kurfürst Friedrich IV. von Brandenburg der Geistlichkeit mit einem Verweis den Befehl erteilte, „den Freudenspielern das Sacrament nicht vorzuenthalten.“

Velthen ist von den Geschichtsschreibern immer sehr hoch gestellt worden. Es darf auch als sicher angesehen werden, daß seine Truppe zu den bedeutendsten Truppen der Zeit gehörte, ja vielleicht die bedeutendste war. Von ihr haben mehrere der angesehensten Truppen der Folgezeit ihren Ausgang genommen. Er selbst scheint durch vorzügliche persönliche Eigenschaften alle anderen damaligen Theater-

prinzipale überragt zu haben. Bei der Dunkelheit, in welcher noch viele der damaligen Theaterverhältnisse und -Zustände lagen, war es natürlich, daß man, wenn man Urteile über ihn näher zu begründen suchte, Gefahr lief, in Täuschungen und Irrungen zu geraten, besonders, wenn man das, was nur auf mündlicher Überlieferung beruhte oder was nur Vermutung war, für gewiß hielt und so behandelte. Eduard Devrient, der, wie schon gesagt, in seiner für seine Zeit in vieler Beziehung so schätzenswerten Theatergeschichte der Phantasie überhaupt zu viel Spielraum einräumte, hat sich hier dabei auch noch in Widersprüche verwickelt. Während er Velthen einerseits bis zuletzt noch ganz befangen in dem mittelalterlichen Schauspiele sein läßt, von welchem er ausging, so schreibt er ihm andererseits ohne weiteres das Verdienst zu, das Renaissancedrama der Franzosen, insbesondere das Molières, zumeist in möglichst unverfälschten Übersetzungen auf die deutsche Bühne gebracht zu haben, und hält ihn unzweifelhaft selbst für den Übersetzer der in der Ausgabe von 1694 enthaltenen Molièreschen Stücke. Letzteres ist heute von Bolte in überzeugender Weise widerlegt worden. Zunächst ließ der Verleger der erst ein Jahr nach Velthens Tode erschienenen Ausgabe, diese in einer ein Jahr später von ihm veranstalteten neuen Ausgabe tief herabsetzen, was er gewiß nicht gethan haben würde, wenn sie nicht blos eine von ihm veranlaßte Spekulationsarbeit gewesen wäre, über die er sich vielleicht mit dem Verfasser veruneinigt hatte. Entscheidend aber ist, daß das Repertoire Velthens, das uns so ziemlich bekannt ist, von den in der Ausgabe von 1694 enthaltenen Molièreschen Stücken nur sechs aufweist; wogegen vier andere, die er nachweisbar aufgeführt hat, sich n i c h t in jener Ausgabe befinden. Daß Velthen nicht der erste war, der Molière auf die deutsche Bühne gebracht hat, geht schon aus dem Treuschen Repertoire hervor, obschon wir es nur zum kleinsten Teil kennen. Auch wurde schon 1669 von der ersten Truppe der „churfürstlichen Bedienten" in Dresden das „Freudenspiel von Jupiter und Amphitryonen", sowie 1777 das „des scheinheiligen Manisten Tartuffe" zur Darstellung gebracht. Was Cormartens Polyeucte betrifft, so legt er im Vorworte gerade Gewicht darauf, den ursprünglichen Text seiner Bearbeitungen „mit sich darzufügenden neuen Erfindungen vermehret und in vielem geändert und nach anderer Weise verbessert" zu haben. Über den Grund spricht er sich im Vorwort zu seiner Maria Stuart aus: „Von des vortrefflichen holländischen Poetens Vertheilungen ist man in Vielem abgewichen und nur zum Theil seinem Auffsatz nachgefolget, indem man sich nach anderer Zuschauer Zuneigung richten müssen, welche reiche Vorstellungen

und nicht bloße Auftritte des Schauplatzes begehren.“ Die Cormartenschen Bearbeitungen verfolgten also noch immer die Wege der altenglischen Wander-Komödianten, nur daß er auch noch musikalische Zuthaten in sie einlegte. Velthen hat vielleicht anfänglich ähnliche Ansichten wie Cormarten gehabt, später muß sich dies aber geändert haben. Enthält sein Repertoire doch nicht weniger als zehn Molièresche Stücke, die vermutlich alle reine Übersetzungen waren, neben noch verschiedenen anderen Lustspielen und Tragödien des französischen Renaissance-Dramas, von welchen sich dies freilich nicht mit voller Bestimmtheit aussagen läßt. Denn immer noch hielt er daneben an den von den englischen Komödianten herrührenden oder nach ihren Mustern bearbeiteten Stücken fest. Es wird bei einer nur auf die eigenen Mittel angewiesenen Bühne immer eine Existenzfrage sein, wie weit sie sich dem ihr überlieferten und herrschenden Geschmack zu Gunsten eines neuen widersetzen soll. Doch auch die Vorwürfe, die man gelegentlich gegen Velthen erhoben, weil er die Stegreifspiele und die Haupt- und Staatsaktionen auf der Bühne eingeführt haben soll, müssen zurückgewiesen werden. Er hat nachweislich weder das eine, noch das andere gethan. Er hat, wahrscheinlich wie schon andere Prinzipale vor ihm, für die mehraktigen Stücke die Bezeichnung von Hauptaktionen gebraucht, doch nicht um damit einen bestimmten Charakter dieser Stücke zu bezeichnen, sondern nur um sie von den kürzeren Nachspielen zu unterscheiden, die in Singspielen, Ballets und hauptsächlich in Possenspielen bestanden, worin die lustige Person die Hauptrolle hatte. Das Stegreifspiel war schon von den englischen Komödianten in ihre Darstellungen mit eingeführt worden, durch die Italiener mußte es natürlich dann noch bedeutend gefördert werden. Es war zu Velthens Zeit in den ernsten Stücken nur auf die eingelegten possenhaften Scenen beschränkt, wie Carl Heine (Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched S. 43 u. f.) überzeugend dargethan hat. Ob es zu Velthens Zeit schon kürzere Possenspiele, wie später die Harlekinaden und Hanswurstspiele, gab, die nur auf einem Scenarium beruhten und übrigens ganz aus dem Stegreif gespielt wurden und Velthen dergleichen besessen oder entworfen hat, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Mit größter Wahrscheinlichkeit gingen diese Stücke unter dem Einfluß der Commedia dell' arte, deren Figuren allmählich in den deutschen Possenspielen Aufnahme fanden, von Wien aus. Natürlich mußten die Stegreifspiele der Italiener, die sich darin eine große Virtuosität erworben hatten, zur Nachahmung reizen und den Ehrgeiz herausfordern, es ihnen darin gleichzuthun, oder sie wohl gar

noch darin zu übertreffen. Selbst an die geschriebenen Texte hielt sich der Schauspieler nicht immer in genügender Weise. Dies muß so um sich gegriffen haben, daß man denen, welche es thaten, den Spottnamen „Gregorienspieler“ gab. Hat sich dieses Unwesen doch bis auf unsere Tage bei einzelnen und selbst hochgebildeten Schauspielern erhalten, meist aus Bequemlichkeit, doch auch aus Geringschätzung der Worte des Dichters. Umgekehrt strebte das Stegreifspiel einer festen Form wieder zu. Durch die vielen Wiederholungen verfestigte sich das freie Wort, so daß der Dialog zuweilen eine so feste Gestalt gewann, als ob er auswendig gelernt worden wäre. Was die Ungeheuerlichkeiten der Haupt- und Staatsaktionen betrifft, so hat man schon darauf aufmerksam gemacht, daß diese unmöglich die Erfindung eines Einzelnen sein konnten. In der That sind sie das Produkt einer langen Entwickelung, die ihre ersten Keime in den Stücken des Herzogs Julius von Braunschweig haben dürfte, dann durch die Stücke der englischen Komödianten und deren Nachahmung eine weitere Ausbildung erfuhren, hauptsächlich durch die Aufnahme neuer Bestandteile, die Wirkung und Anziehungskraft auf die Menge versprachen. Als Velthen die Bühne betrat, war man schon auf dem besten Wege zu diesen Ungeheuerlichkeiten. Es fehlte ihnen aber noch das, was ihnen etwas später den Namen geben sollte, der bei ihm nicht zu finden ist. Dies bestand zum Teil in dem bombastischen Schwulst der Sprache, der dazu verleitete, in den historischen Stücken gewisse Motive als Staatsangelegenheiten zu behandeln, um mit vermeintlicher politischer Weisheit prunken zu können. Schon der bombastische Name, der bald auch auf andere Stücke übertragen wurde, mußte ja, wie man glauben mochte, eine gewisse Anziehungskraft ausüben.

Ich halte es nach dem, was ich in dieser Darstellung von der Entwickelung der Bühne sagen konnte, endlich für irrig, wenn Carl Heine Velthen die Teilung des Schauplatzes in die Vorder- und die Hinterbühne und des Zwischenvorhangs zuschreibt. Velthen fand beide schon ebenso vor, wie die Anwendung der von den Italienern erfundenen charakteristischen Bühnendekoration auf beide. Ich halte es auch für fraglich, daß, wenn die Vorderbühne, wie in des „unglückseeligen Caroli XII. Todesfall“, anfangs einen Wald vorstellte, man bei der Verwandlung, die nach Heine nur in der Entfernung des Zwischenvorhangs bestanden haben soll, das sich dahinter eröffnende Zimmer, durch den Wald im Vordergrunde gesehen habe, ohne daran Anstoß zu nehmen. Er geht dabei von der Annahme aus, daß zu beiden Seiten der Vorderbühne Coulissen mit der charakteristischen Wald-

dekoration standen, die durch das ganze Stück unverändert geblieben seien. Ich bin der Meinung, daß die Wanderbühnen aus ökonomischen Rücksichten so lange wie möglich davon absahen, die Seitendekoration zu verändern und sich auf die Veränderung der Hintergründe beschränkten. Eben darum halte ich es für höchst wahrscheinlich, daß man die Seiten der Bühnen nicht in charakteristischer, sondern nur in konventioneller Weise dekoriert hat. Anfangs, wie früher, durch Vorhänge, die einen Raum, für das Auftreten und Abgehen der Schauspieler frei ließen — Devrient behauptet, daß dies auf der Velthenschen Bühne noch immer der Fall gewesen wäre — später durch Coulissen, die mit einer konventionellen, vorhangsartigen Drapperie bemalt waren.

Velthen scheint einen großen Teil des Repertoires seines Schwiegervaters übernommen zu haben. Es ist jedoch bemerkenswert, daß von den vier Molièreschen Stücken des Paulschen Repertoires sich nur drei in dem Velthens befinden; Les fourberies de Scapin fehlen hier. Möglicherweise hat ein Sohn Pauls den Rest seines Repertoires erhalten, da sich nach Wustmann 1692 ein Ferdinand Pauls mit Milzreich in Leipzig zeigt, 1695 kommt er ebendahin mit Herm. Reinh. Richter (von der Velthenschen Truppe), zu dem später noch Joh. Müller hinzutritt, der 1695 wieder in Wegfall kommt. Wahrscheinlich ist dieser Pauls identisch mit dem F. E. Paulsen, der sich nach Heine (a. a. O.) um 1700 mit Bühnenschriftstellerei beschäftigte. Heine führt drei von ihm unterzeichnete Stücke an, die er den Haupt- und Staatsaktionen zurechnet; auf einem sind dem Namen die Buchstaben C. P. angefügt, die Heine als Comicus Pantalon deutet. (S. auch Bolte, Das Danziger Theater S. 102).

Bei der Entlassung aus kurfürstlich sächsischen Diensten bestand nach Fürstenau die Velthensche Truppe aus Christian Starke, Joh. W. Riese, Joh. Velthen, dessen Eheweib und Tochter, Gottfr. Salzsieder, Herm. Reinh. Richter, dessen Eheweib, Benjamin Pfennig, Elias Adler, David Bamberger, Christian Müller (Möller) mit Frau. Bei Velthens Tode scheint die Truppe eine etwas andere Zusammensetzung gehabt zu haben, doch sind die Nachrichten darüber widersprechend. Näheres über die Leistungen einzelner Mitglieder fehlt fast ganz. Wir wissen nicht einmal, welche Rollen Velthen vorzugsweise gespielt hat. Anfangs soll Janetzky (Scharnetzky), später der kleine Müller (oder Möller) den Harlekin, und Julius Franz Elenson, der mit seiner Frau der Truppe für kurze Zeit ebenfalls angehört hat, den Pantalon gespielt haben. Am besten unterrichtet sind wir über

Salzsieder. In den erwähnten Aufzeichnungen des Herzogs Albrecht Ferdinand I. von Braunschweig vom Jahre 1680 heißt es: „Salzsieder ist der besten einer, der einen Tyrannen wohl repräsentiren kann. Er spielte den David in „David und Bathseba“, den Golo in der „Genoveva“, den Aaron in „Titus Andronikus“, den Antipholus von Ephesus in der „Komödie der Irrungen“, den Grafen Gormas im „Cid“, den Cleonte in Molières „Bourgeois gentilhomme“.“ Fast gleichzeitig mit Velthen unternahm ein nicht minder begabter Mann, Christian Weise (geb. 30. April 1642 in Zittau), der Schulkomödie einen neuen Aufschwung und eine neue Form zu geben, so daß man ihn wohl als einen Reformator der Schulkomödie bezeichnen dürfte. Er studierte nur kurze Zeit später, als Velthen in Leipzig und gehörte wahrscheinlich derselben Gesellschaft hier an, von der dieser mutmaßlich die ersten Anregungen zur Ergreifung des schauspielerischen Berufs empfangen hatte. Auch auf ihn dürfte dann diese Gesellschaft in ähnlichem Sinne eingewirkt haben, zumal der Grund zu schauspielerischer und dramatisch poetischer Neigung schon in seiner Vaterstadt, wo damals die Schulkomödie unter Rektor Keimann in Blüte stand, gelegt worden war. Bolte (Molière-Übersetzungen des 17. Jahrhunderts) hält es sogar für möglich, daß hier seine ersten dramatischen Versuche zur Aufführung gelangt seien. Weises dramatische Thätigkeit läßt sich als ein Versuch auffassen, die Schulkomödie zu popularisieren, indem er ihr die Form der Haupt-Aktionen der Velthenschen Zeit zu geben suchte, die Prosa der Rede und den Lustigmacher in sie einführte, Sprache und Inhalt aber von den allzuderben Auswüchsen reinigte. Er strebte dabei Wahrheit und Natürlichkeit an, weil nach ihm die Dichtung den Beruf habe, den Menschen über die Verhältnisse des Lebens aufzuklären und dafür tüchtig zu machen, zugleich aber auch Unterhaltung und Ergötzen, weil ihr nächster Zweck sei, den Menschen zu erheitern und zu erfreuen. Da er bei großer Fruchtbarkeit, dies in gewissem Grade und Umfange erreichte und er seine Stücke durch den Druck zu verbreiten suchte, so darf man wohl annehmen, daß sie, worauf er selbst einmal anspielt, zum Teil ihren Weg auf die Bühne gefunden und hier und da einen belebenden Eindruck auf die zeitgenössische Bühnenproduktion ausgeübt haben. Doch sind wir darüber zur Zeit nicht genügend aufgeklärt. Jedenfalls ist er dafür ein Beweis, daß der auf das Leben gerichtete Zug zur Natürlichkeit in der Zeit lag.

Die Wittwe Velthen hatte die Weiterführung der Truppe ihres verstorbenen Gatten mutig übernommen, obschon sie ein Teil ihrer Mitglieder verließ, um eigene Truppen zu bilden. Schmid (Chrono-

logie) sagt, daß Elenson an der Spitze der abgehenden gestanden und Judenbart und Salzsieder sich ihm sofort angeschlossen hätten. Dies ist zum größeren Teil irrig, da Salzsieder ihr mit Adler nachweisbar treu blieb und Elenson Velthen schon früher verlassen zu haben scheint. Nach Bolte waren es Gabriel und Christian Möller, Richter und Brambacher (Teuber führt auch noch Geißler an), die sie damals verließen.

Die beiden Möller oder Müller gründeten sofort eine Truppe. Schon 1693 suchten sie Spielerlaubnis in Leipzig nach. 1702 spielt Gabriel hier als „baireuthischer", 1703 als „weimarischer" Hofkomödiant. Er trat noch mehrmals in Leipzig auf, 1708 im Verein mit Anton Geißler, im ganzen elfmal. Inzwischen trifft man ihn auch in Berlin, Kiel, Danzig und schließlich in Riga. — Balthasar Brambacher (auch Brumbach) ist 1695 in Dresden, 1698 in Leipzig, 1699 in München, 1700 und 1701 in Augsburg, 1702 in Wien nachweisbar. In Dresden und Leipzig tritt er als Führer der Merseburger Komödianten auf, eine Stellung, die inzwischen H. G. Richter inne gehabt zu haben scheint, der, wie wir sahen, von 1695 an mehrmals mit Pauls (Paulsen) in Leipzig gespielt hat. Er war nach Wustmann zu jenem Titel dadurch gekommen, daß er eine Zeit lang Kammerdiener des Herzogs Christian II. gewesen war. — Anton Geißler hat 1706 auch noch allein in Leipzig gespielt, 1713 war er in Prag mit Radamin und 1716 ebenda mit Brunius verbunden, einem der geschäftigsten und angesehensten österreichischen Theaterprinzipale, der, wie Trautmann glaubt, sich von der Stranitzkyschen Truppe in Wien abgezweigt und sich 1719 in München den Titel eines Führers der bayrischen Hofkomödianten erworben hat, die, wie es in einem Bescheide des Magistrats von Frankfurt a. M. heißt: gemeinhin die „Wienerische Bande" genannt wurde.

Die Witwe Velthen hatte ihre Truppe sehr rasch wieder auf 18 Mitglieder gebracht. Zu ihr gehörten, wenn auch vielleicht erst etwas später, Bastiari, der als trefflicher Buffo gerühmt wird und die Familie Denner (nach Teuber soll der alte Denner schon zu Velthens Lebzeiten der Truppe angehört haben). Brachvogel giebt 1704 auch Spiegelberg an, der eine Tochter Denners geheiratet hatte, und Dorseus, den Pickelhäring. Sie wendete sich zunächst nach den Städten der Ostsee, wo sie eine wohlwollende Aufnahme fand, ging dann nach Dresden und erlangte hier die Erteilung des sächsischen Privilegs. Besonders häufig trat sie in dessen Folge in Leipzig auf. Von 1698—1708 hat sie hier in 34 Messen gespielt. Tapfer und

gewissenhaft führte sie ihre Aufgabe durch. In Frankfurt a. M., wo sie 1698 um Spielerlaubnis nachsuchte, versicherte sie ausdrücklich, es ganz so machen zu wollen, wie ihr seliger Mann, „der durch seine Actiones in ehr- und sittsamen Gemüthern keinen Eckel oder Verachtung erwecket, sondern sich vor Hoch und Niederen Personen dergestalten auch in Frankfurt a. M. aufgeführt, daß nie eine Klage oder Ungelegenheit erhoben worden.“ Aus dieser Gesinnung fühlte sie sich, den alten Stachel im Herzen, berufen, die Angriffe des Magdeburger Geistlichen Joh. Jos. Winkler gegen das Theater und den Schauspielerstand in einer 1701 erschienenen Schrift zu widerlegen, von der 1711 eine zweite Auflage unter dem Titel: „Zeugniß der Wahrheit vor die Schauspiele aus vieler Theologen Mund“ erschien. Frau Mentzel berichtet, daß die Velthen im Herbst 1698 in Mainz mit Julius Franz Elenson zusammengetroffen sei, der hier in komischen Rollen viel Aufsehen erregt habe. (Bolte, der [D. Danziger Th. 144] ein Verzeichnis der Wanderungen der Velthen giebt, führt Mainz 1698 nicht mit an). Es sei ungewiß, ob er schon hier zu ihrer Truppe getreten sei, aber gewiß, daß er im Anfange des 18. Jahrhunderts mit ihr nach Hamburg gekommen wäre, wo er die schöne Bürstenbinderstochter geheiratet hätte. Dies müßte nach Bolte in den Jahren 1702 oder 03 gewesen sein. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß er, der sich eines so großen Erfolges zu erfreuen hatte, seine Prinzipalschaft aufgegeben haben sollte. Jedenfalls stand er bei seinem am 7. Juli 1708 erfolgten Tode (Peth, Gesch. d. Th. zu Mainz) an der Spitze einer Truppe, deren Führung die schöne Wittwe übernahm. Der Erzbischof Clemens von Köln hatte an Elenson so großes Gefallen gefunden, daß er ihm auf dem katholischen Kirchhofe zu Schwalbach bei Wiesbaden ein einfaches Denkmal von schwarzem Marmor mit der Inschrift „Julius Franciscus Elenson, Comödiant“ errichten ließ.

Den Kampf, den die Velthen während der Krönung Karls VI. in Frankfurt a. M. gegen die schöne Witwe Sophie Julie Elenson zu bestehen hatte, findet man bei Frau Mentzel (a. a. O.) eingehend geschildert. Die Elenson, die anfangs nur mit Widerstreben die Bühne betreten zu haben scheint, übernahm, gestützt auf ihre Schönheit, nun größere Rollen. Sie hatte schon 1708 einen Fürsprecher beim Frankfurter Rate, der sie anfangs zurückweisen wollte, in der Person des Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt gefunden, was ihr daselbst auch den Weg zu noch weiterem Auftreten, 1709 und 10, gebahnt haben mag. Sie faßte hier rasch Fuß, wobei ihre Schönheit und ihr einnehmendes Wesen wohl viel beigetragen hat; auch be-

diente sie sich noch eines neuen Zugmittels, indem sie gewisse Stücke unter dem bombastischen Titel von Haupt- und Staats-Actionen ankündigte, was, wie ich glaube, bis jetzt der früheste Nachweis dieser Bezeichnung ist, womit ich aber nicht behaupten will, daß sie sie erfunden hat. Doch darf nicht übersehen werden, daß sie über sehr tüchtige Kräfte verfügte. Sie besaß in Johann Kaspar Hake (der Name wird sehr verschieden geschrieben: Haak, Haacke, Hacke — ich folge hier Wustmann) einem geborenen Dresdener, der früher Barbier und schon seit 1694 bei der Truppe war, einen tüchtigen Harlekin, in Friedrich Kohlhardt, den anerkannt besten Schauspieler der Zeit, in K. L. Hoffmann, einen Mann von gelehrter Bildung, einen ebenfalls tüchtigen Darsteller und in dem Ehepaar Lorenz zwei nicht minder bedeutende Kräfte. Inzwischen hatte die Elenson, die, wie es scheint, Ende 1710 Hake, den Harlekin ihrer Truppe, heiratete, noch einen Protektor in dem Kurfürsten von Mainz gewonnen und da das neue Ehepaar Zeit und Gelegenheit geschickt wahrnahm, so konnte es ihm nicht fehlschlagen, zu den bevorstehenden Krönungsfeierlichkeiten Spielerlaubnis und den für ihre Zwecke günstigsten Platz zu erwirken. Sie hatte hierdurch der etwas säumigen Velthen, die nun ebenfalls um Spielerlaubnis nachzusuchen kam, einen großen Vorsprung abgewonnen, wobei es ihr noch zum Vorteil gereichte, daß ihr wieder ein Mann zur Seite stand, der, wie sie, geschäftsgewandt war. Die Velthen hatte also das Nachsehen. Mit Mühe fand sie einen schicklichen Platz und war in der Wahl desselben sehr unglücklich, teils weil er zu entlegen war, teils weil die Umwohner ihr allerlei Hindernisse in den Weg legten, wogegen die Hake-Elenson einen Gönner fand, der ihre Bude aufs prächtigste einrichten ließ. Während nun alles dieser, ihrer schlauen Nebenbuhlerin zuströmte, die, wie man behauptet, 20 oder 40000 Gulden (ein anderer Bericht spricht von Thalern) bei dieser Gelegenheit eingeheimst haben soll, hatte die Velthen einen so geringen Zuspruch, daß sie in Schulden geriet und zur Befriedigung ihrer Gläubiger diesen einen Teil ihrer Habe abtreten mußte. Das Schlimmste aber war, daß die besten ihrer Darsteller von ihr absprangen und zu ihrer glücklichen Rivalin übergingen. Sie scheint sich von diesem Schlage nicht wieder erholt und ihre Truppe bald darauf verabschiedet zu haben. 1712 hat sie noch in Aachen gespielt, dann verstummen lange die Nachrichten über sie.

Hake-Elensons setzten bei einem unbesonnenen Zuge nach Danzig einen Teil ihres Gewinns wieder zu, scheinen aber umsomehr Glück in Königsberg und später in Leipzig gehabt zu haben. Nachdem sie

schon das mecklenburgische Privileg erworben hatten, gelang es ihnen in Dresden, das kurfürstlich sächsische auf sich übertragen zu erhalten, was wahrscheinlich irgend ein Abkommen mit der Velthen zur Voraussetzung hatte. Die Velthen mußte überhaupt nicht mittellos geworden sein, da sie, nach Ekhof, in Wien, wo sie von 1697—1709 alljährlich gespielt hatte, in hohem Alter, doch in guten Verhältnissen gestorben sein soll.

Leonhard Denner muß die Velthen mit seiner Familie und ebenso Spiegelberg schon vor 1708 verlassen haben, (nach Eduard Devrient müßte es schon vor 1706 gewesen sein, da beide, nach ihm, in diesem Jahre bei der Stranitzkyschen Truppe in Berlin mitgewirkt haben sollen; ich finde hiervon aber weder bei Plümicke, noch bei Brachvogel eine Notiz. 1704 waren sie, nach diesem, noch bei der damals spielenden Velthen. Die Nachrichten über Denner und Spiegelberg sind ebenso dürftig, wie unsicher. Nach Schmid (Chronologie) sollen beide zugleich besondere Gesellschaften gegründet und teils getrennt, teils mit einander verbunden gespielt haben. Letzteres würde sich aus der nahen Verwandtschaft beider erklären, da Spiegelberg eine Dennersche Tochter heiratete, nur daß sich nicht mit Sicherheit sagen läßt wann? Bei der Überfahrt der Spiegelbergschen Gesellschaft über den zugefrorenen Belt, von der die Überlieferung berichtet, müßten beide vereinigt gewesen sein, da sich Demois. Denner dabei, wie alle Frauen der Truppe, die Füße erfroren haben soll, so daß ihr die großen Zehen abgelöst werden mußten. Johann Spiegelberg ist nicht mit Christian Spiegelberg zu verwechseln, der sich nachweisbar 1711 im Oktober als Mitprinzipal der Velthenschen Truppe unterzeichnete, nach Glaser (Gesch. d. Braunschweig. Theat.) aber in diesem Jahre zur Messe in Braunschweig als Prinzipal der hochfürstl. württembergischen Komödianten gespielt haben soll. 1725 zeigt dieser Christian Spiegelberg sich wieder als Mitglied der Leinhasischen Truppe. 1717 traten aber Caroline Weißenborn und Johann Neuber in Weißenfels zur Gesellschaft des Johann Spiegelberg, wo sie als Königl. Großbritannische und Kurfürstl. Braunschweig-Lüneburgische Hof-Komödianten ehelich mit einander verbunden wurden. Spiegelberg würde sich gerade hier diesen Titel nicht angemaßt haben, wenn er dazu nicht berechtigt gewesen wäre. 1724 spielte er nachweisbar in Hamburg, vielleicht auch vorher in Hannover, da Förster sich hier von ihm getrennt und eine eigene Truppe errichtet haben soll. 1732 soll Johann Spiegelberg zu Bergen in Norwegen gestorben sein. In demselben Jahre taucht wieder eine Nachricht über die Dennersche Gesellschaft auf. Sie spielte

(nach Streit) in diesem Jahre in Bern moralische Komödien und Opern und (wie Frau Mentzel berichtet) im folgenden Jahre in Frankfurt am Main. Während sich nur drei Jahre früher Joh. Gottlieb Förster, der vordem der Spiegelbergschen Gesellschaft angehört hatte, sich hier als Führer der „Königl. Großbritannischen und Kur-Braunschweig-Lüneburgischen Bande“ eingeführt und „mit Marionetten und Menschen agiert“, und seine „remarquablen, eigens erfundenen Haupt- und Staatsactionen“ angepriesen hatte (in seiner Truppe befanden sich zwei der renommiertesten Verfasser solcher Stücke: Ludovici und Wetzel) führte jetzt Denner diesen Titel. Es ist indes kaum zu bezweifeln, daß er dazu berechtigt war, da er damals vom kurpfälzischen Hofe kommend sich auf dem Wege nach Hannover befand, wo, wie es in seiner Eingabe heißt, seine Rückkehr erwartet wurde. (Nach einer Überlieferung soll Spiegelberg mit seiner Familie in Hamburg zur Neuberschen Truppe getreten sein. Er müßte die seine dann aufgelöst und Förster dies benutzt haben, um, wenn auch nur vorübergehend das Privileg zu erwerben, das dann auf Denner überging. Doch ist das nur Mutmaßung). Denner pries auch in Frankfurt seine „moralischen Komödien“ an, „die nicht einmal einen Schein von Scandalum involvierten, sondern mit recht extraordinär galanten musicalischen, sowohl teutschen Arien von der Composition der weit und breit renommirten Virtuosen Monsieur Telemann und Händel vermischt“ waren. Diese „Garnirung“ der Dramen mit aus Opern entlehnten Einlagen war im Grunde nichts Neues. Sie war, wie wir (S. 114) fanden, schon zu Cormartens Universitätszeit im Schwange. Denner mag diese Manier weiter ausgebildet haben, da er in Demoiselle und Madame Denner (wahrscheinlich eine Tochter von ihm und die Frau seines Sohnes, des Harlekins seiner Bande) zwei Sängerinnen von nicht unbedeutenden Anlagen besaß. Auch scheint er damals in Frankfurt gute Geschäfte gemacht zu haben.

Inzwischen hatte die Hakesche Gesellschaft, zu der Neubers getreten waren, kraft ihres kurfürstlich sächsischen Privilegs fast regelmäßig in Dresden und während der Messen in Leipzig, sowie auch in Braunschweig, Breslau, Nürnberg, Hannover und Hamburg gespielt. Hake starb 1723. Die Witwe erwarb das Privileg, setzte mit aller Rührigkeit die Vorstellungen fort und heiratete zum drittenmale den Schauspieler Hoffmann. 1724 spielte die Hoffmann-Hakesche Gesellschaft (nach Fürstenau) in Dresden „die Haupt- und Staatsaction von Karl XII., wo Harlekin ein lustiger Kuiraßreuther nebst einer geschwätzigen Marketenderin die Seriosität dieser Action adouciren“

sollte. Man lernt hieraus einen der Beweggründe kennen, warum man selbst in den ernstesten Stücken so fest am Harlekin festhielt. Es war der Zucker, mit dem man das Publikum überredete, die bittere Pille der schrecklichen Begebenheiten, die man darstellte, hinunterzuschlucken. Dem entspricht, daß (wie Carl Heyne auf Grund eingehender Untersuchungen dargelegt hat) die Haupt- und Staatsaktionen, obschon darin der Mord ein bevorzugtes Motiv bildete, dem tragischen Ausgang doch geflissentlich aus dem Wege gingen. Man wollte wohl aufgeregt und vom Grausen durchschüttelt, aber beruhigt entlassen werden. Dies läßt sich noch in den Ankündigungen des späteren Prinzipals Lorenz erkennen, der 1738 in Hamburg an der Spitze der Weimarschen Hochfürstlichen Hofkomödianten stand und hier seine „mit Mordspektakeln und Possen durchwebten Haupt- und Staatsactionen" anpries. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Neubers, als sie noch zur Hoffmann-Hakeschen Truppe gehörten, auf die Einführung besserer Stücke hingewirkt haben, nur glaube ich, daß die des Pradonschen Regulus wenigstens mit auf Anregung Gottscheds stattgefunden hat. Gottsched hatte die Hoffmann-Hakesche Truppe und in ihr die Neuber schon 1724 kennen gelernt. Was er damals von dieser Truppe sah, waren, wie es in der Vorrede zur ersten Ausgabe des Cato (1732) heißt „lauter schwülstige und mit Harlekinslustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten — das einzige gute Stücke so man aufführte, war „der Streit zwischen Ehre und Liebe oder Roderich und Chimène", aber nur in ungebundener Rede. Dies gefiel mir nun, wie leicht zu erachten ist, vor allen andern." Er habe nun Gelegenheit genommen, mit dem damaligen Prinzipal der Komödie (Hoffmann) von der besseren Einrichtung zu sprechen. Er sagt zwar nicht ausdrücklich, daß er ihm zugeredet habe, noch mehr solcher Stücke zu geben, wiewohl das sehr nahe lag, sondern nur, daß er ihn gefragt habe, warum man des Gryphius Stücke nicht aufführe? „Die Antwort fiel, daß man sie auch sonst vorgestellet hätte: Allein itzo ließe sich's nicht mehr thun. Man würde solche Stücke in Versen nicht mehr sehen wollen: Zumal sie gar zu ernsthaft wären, und keine lustige Person in sich hätten." Am 31. Oktober des folgenden Jahres erzählt Gottsched in seiner Zeitschrift „Die vernünftigen Tadlerinnen", von dieser Truppe, die damals noch unter Hoffmann stand, den Pradonschen „Regulus" gesehen zu haben. Wogegen es im Vorwort zum „Cato" heißt: „Da geschah es, daß die Dreßdenischen Hofcomödianten einen andern Principal bekamen, der nebst seiner geschickten Ehegattin,

die gewiß in der Vorstellungskunst keiner Französin oder Engelländerin was nachgiebt, mehr Lust und Vermögen hatte, das bisherige Chaos abzuschaffen und die Deutsche Comödie auf den Fuß der Französischen zu setzen. Den ersten Vorschub dazu that so zu reden der Hochfürstliche Braunschweigische Hof, woselbst zu des höchstseel. Herzogs Anton Ulrichs Zeiten schon längst ein Versuch gemacht worden war, die Meisterstücke der Franzosen in Deutsche Verse zu übersetzen und wirklich aufzuführen. Man gab ihnen die Abschriften vieler solcher Stücke und ob sie gleich mit dem Regulus des Pradon, eines nicht zum besten berüchtigten Poeten, den Anfang machten, so gelung ihnen doch dieses Stücke durch die Vorstellung so gut, daß sie auch den „Brutus" imgleichen den „Alexander und Porus" und bald darauf auch den „Cid" des Corneille aufführeten, der aber von einem weit geschickteren Poeten in viel reinere und angenehmere Verse übersetzt war, als jene." Gegen diese Darstellung ist nur einzuwenden, daß Gottsched darin in Widerspruch mit sich selbst und der Zeitrechnung geraten ist. Wir wissen von ihm selbst, daß er den Regulus 1725 also noch unter Hoffmann gesehen hat (folglich mußte auch Hoffmann diesen und die übrigen Übersetzungen vom braunschweigischen Hofe erhalten haben), Neubers aber erst 1727 sich die Führung der Hake-Hoffmannschen Truppe aneigneten und das sächsische Privileg erwarben. Vielleicht war es Gottsched hierbei nur darum zu thun, seinen neuen Freunden ein Verdienst zusprechen zu können, das ihnen möglicherweise gebührt, insofern sie es vielleicht gewesen sind, die zur Aufführung jener Stücke das meiste beigetragen haben. Neben Esbeck sagt aber im Widerspruch mit Gottsched wohl richtiger, daß Regulus, Brutus, Alexander, sowie der Langesche Cid noch unter Hoffmann bei Hofe in Braunschweig gespielt worden seien. Dies kann dann nur 1726 gewesen sein, in welchem Jahre er nach dem 1725 erfolgten Tode seiner Frau noch zur Ostermesse in Leipzig spielte, von hier aber, wahrscheinlich über Braunschweig mit der Truppe nach Hamburg ging. Denn wären Brutus ꝛc. schon vorher von ihnen einstudiert gewesen, so würden sie sie sicher damals, um sie Gottsched zu zeigen, in Leipzig gegeben haben. Hoffmann war inzwischen in eine sehr üble Lage geraten. Seine Frau war verschuldet gestorben und die Gläubiger drängten. Er selbst hatte sich mit seiner Magd in einen unglücklichen Liebeshandel eingelassen. Beides führte ein Zerwürfnis mit seinen Stiefkindern zweiter Ehe herbei, von denen Susanne Catherine den Harlekin der Truppe Joseph Ferdinand Müller geheiratet hatte. Um allen Verlegenheiten zu entgehen, ergriff Hoffmann heimlich mit seiner Geliebten die Flucht und ging in Peters-

burg, wo er später gestorben sein soll, unter die dortigen deutschen Komödianten. Die Hoffmannsche Truppe löste sich teilweise auf. Neubers scheinen die Lage benützt und sich die Führung des Restes angeeignet zu haben. Schon am 15. Februar 1727 bewarben sie sich um das kurfürstlich sächsische und königlich polnische Privileg, wobei sie in dem Hofpoeten Ulrich von König einen einflußreichen Fürsprecher gewonnen zu haben scheinen. Gleichwohl verzögerte sich die definitive Erteilung des Privilegs bis zum 8. August, doch erhielten sie am 7. April bereits ein Interimsdekret. In diesem Jahre spielten zur Neujahrsmesse in Leipzig nach Wustmann: die Haakeschen Hofkomödianten (jedenfalls unter Neubers), nachdem 1726 Johann Kaspar Hakens Erben (gewiß noch unter Hoffmann) gespielt hatten. 1728 zu Ostern traten Neubers hier zum erstenmale unter eigenem Namen auf. Im ganzen hatte die Hakesche Truppe von 1712—1727 22 Leipziger Messen besucht.

Auch in diesem Zeitraum hatte es die deutsche Schauspielkunst noch nicht zu festen und schicklich eingerichteten Theatergebäuden gebracht, was nicht nur der italienischen, sondern auch der deutschen Oper, wennschon nur vorübergehend so rasch gelungen war. Erst nachdem diese wieder untergegangen war, wurden ihr deren Häuser mit eingeräumt. Im übrigen hatte sie noch immer kein festes Heim, sondern war auf ein beschwerliches und verderbliches Wanderleben verwiesen, im steten Kampf mit der Feindseligkeit eines Teiles der Geistlichkeit und der Abneigung und den Vorurteilen der Obrigkeiten, von denen ihr Schicksal abhing. Sie wurde noch immer mit den Gauklern und Vagabunden in eine Klasse geworfen, kein Wunder, daß sie zu Zeiten zu diesen wirklich herabsank. Wo es feste und eingerichtete Theater gab, wie an den meisten Höfen, kamen sie nur höchst selten ihr und dann nur vorübergehend, sondern italienischen und französischen Schauspielern zu Gute. Die wenigen kurzen Anläufe, der deutschen Schauspielkunst an deutschen Höfen eine bleibende Stätte zu bereiten, gerieten rasch ins Stocken und sehr bald ganz in Vergessenheit. — Die italienische Bühnendekoration war allmählich auch bei den Wandertruppen in allgemeinere Aufnahme gekommen, freilich bei den meisten in einer ärmlichen, zum Teil selbst bettelhaften Weise. Nur die Truppen, welche die erstrebte Anziehungskraft hauptsächlich durch Ballets, Verwandlungs- und Ausstattungsstücke zu erreichen suchten, bemühten sich, sie den Einrichtungen und dem Glanze der italienischen Oper anzunähern. Wie es aber auch damit beschaffen sein mochte, so verursachte es doch immer großer Kosten, was die

Einlaßpreise erhöhen mußte. Sie wurden zwar nicht mehr wie früher von der Behörde festgesetzt, den Truppen aber immer noch eingeschärft, nicht zu hohe Forderungen zu stellen. Dies durften sie schon in ihrem eigenen Interesse nicht wagen, wenn auch die Preise gegen früher gestiegen waren. Ich habe schon oben an einem Beispiel gezeigt, wie sehr die Ausländer, besonders die Franzosen hierbei im Vorteil waren, hauptsächlich deshalb, weil sie ein vornehmeres Publikum, als die deutschen Truppen hatten. Denn zu dieser Zeit standen die höheren Stände Deutschlands ganz unter dem Einfluß der französischen Bildung, die die Glanzzeit Ludwigs XIV. fast über ganz Europa verbreitet und herrschend gemacht hatte. Dies erklärt auch seit Velthens Zeit die Aufnahme der vielen Übersetzungen französischer Stücke, besonders Lustspiele, in den Spielplan der deutschen Wandertruppen.

1719 verlangte die Hakesche Gesellschaft in Hamburg für den 1. Platz 1 Mark, auf dem 2. 6 Schillinge. Die Logen wurden apart bezahlt und 1728 forderte Neuber daselbst noch gerade ebensoviel. In Frankfurt a. M. war 1736 der Preis für den Platz in den Logen 4 Kopfstücke, auf dem 1., 2. und 3. Platz 10, 6 und 4 Batzen. Bei Neubers war die höchste Wochengage 5 Gulden wöchentlich. Ein Anfänger erhielt 2 Gulden, ein verheirateter ebensoviel Zulage. Nur Koch erhielt später wegen seiner Brauchbarkeit 9 Gulden. In Berlin schrieb Friedrich Wilhelm I. 1733 (nach Brachvogel) seinem Hofkomödianten Eggeberg (dem starken Mann), der 1732 das Generalprivilegium erhalten hatte und damals eine Truppe von 26 Personen (15—17 Springern, Seiltänzern ꝛc. und 9—12 wirklichen Komödianten), unterhielt, unter denen keine geringeren als Schönemann, Stänzel, Defraine, Rademin, Weidner und wahrscheinlich auch schon Hilferding waren) die monatlichen Gagen folgendermaßen vor:

Dem Bringhello und Frau	34	Thlr.	16	gr.	—	Pf.
„ Pantalon (wahrscheinlich Hilferding) .	23	„	2	„	8	„
„ Anselm	17	„	8	„	—	„
„ Zahnarzt (Dottore) und Frau . .	26	„	—	„	—	„
„ Pierrot	8	„	16	„	—	„
„ Theater-Bedienten	4	„	8	„	—	„
„ Arlequin und Frau	34	„	16	„	—	„

Die geräuschvollen öffentlichen Ankündigungen hatten fast allgemein aufgehört. Anschläge von Theaterzetteln waren an ihre Stelle getreten. Anfangs mag es wohl hier und da üblich gewesen sein, diese Zettel von der lustigen Person zu Pferde unter Trommelwirbel

vorlesen und dann anschlagen zu lassen. Doch war es auch damit vorbei. Diese Zettel enthielten lange nur die reklamehafte Ankündigung der Stücke, deren Titel immer länger und seltsamer wurden. Dem Harlekin und seinen Verwandlungen war der größte Platz gewidmet. Außerdem waren sie wohl auch mit Bildern und kleinen Gedichten verziert. Später enthielten sie noch das Verzeichnis der in den Stücken auftretenden Personen, doch lange ohne Angabe der Namen der Darsteller und wohl auch eine Aufzählung der Verwandlungen und anderer Maschinenkünste. — Die Extempore hatten sich erst innerhalb dieses Zeitraums unter dem Einfluß der Italiener zu voller Blüte entwickelt. Es läßt sich aus dem oben angeführten Erlasse Friedrich Wilhelm I. erkennen, wie sehr die Burleske das deutsche Theater damals beherrschte und wie italienisiert sie war. Man hatte dem Pickelhering nicht nur den italienischen Namen und die italienische Tracht gegeben, er hatte auch noch ein ganzes Gefolge italienischer und, was den Pierrot betrifft, ihnen nachgebildeter französischer Maskenfiguren erhalten. Die Verwelschung und Herrschaft der Burleske hat hauptsächlich die Einführung der Rollenfächer begründet. Friedrich Wilhelm I. scheint die Darsteller nur unter dem italienischen Namen ihres Rollenfachs gekannt zu haben. Seltsamerweise war es Eggenberg, der (nach Brachvogel) in Berlin zuerst das regelmäßige Drama in deutscher Sprache (den Thomas Morus, Pigmaläon, Titus Manlius) einführte. Sicher nicht unverfälscht. Für Thomas Morus ist es fast dargethan, da Schönemann dieses Stück noch 1741 „mit Harlekin, einem großprahlenden Offizier aus dem Japanischen Kriege, freygebigen Amanten und herzhaften Secundanten" ankündigte (H. Devrient, J. F. Schönemann, Theatergesch. Forsch. 11). Jedenfalls ließ die Thatsache, daß gerade zur Zeit der von Gottsched und Neubers angebahnten Bühnenreform, einer der entschiedensten Vertreter der Burleske und der Haupt- und Staatsaktionen das Generalprivileg in den Staaten des Kurfürsten von Brandenburg erhielt, erkennen, daß die Reform einen schweren Kampf zu bestehen haben würde. In der That erhielt gerade damals die Stegreifkomödie in den Theaterverhältnissen der österreichischen Hauptstadt einen Rückhalt, der sie hier einen unerwarteten glänzenden Aufschwung nehmen ließ. Doch auch in Mitteldeutschland sollte sie unter dem Capitano spavente W a l l e r o t t i, der in dem Harlekin N u t h einen unermüdlichen Verfasser derartiger Stücke besaß, unter dem Pantalon de Bisognesi P e t e r H i l v e r d i n g, (man glaubt, daß Hilverding nur eine Verdeutschung von Bisognesi und dieser der eigentliche Familienname der Hilverdings sei) und besonders

unter dem Harlekin Schuch noch längere Zeit eine große Anziehungskraft ausüben. Eckenberg (oder Eggenberg) baute sich sogar in Berlin ein eigenes Schauspielhaus, wohl das erste massive Theater einer Wandertruppe; er geriet aber dadurch in Schulden, so daß er Berlin für längere Zeit verließ, dann aber mehrere Jahre in einer Bude spielte, weil ihm das Geld fehlte, die innere Einrichtung seines Theaters vollenden zu können. Er war auch derjenige, der sich die Erlaubnis erwirkt hatte, im Theater Spielzimmer einzurichten (S. näh. bei Brachvogel), ein Mißbrauch, der in Deutschland von Wien ausging und sich von dort rasch auf andere Theater übertrug.

V.

Die Gottschedsche Bühnenreform im Kampf mit den Stegreifspielern.

Caroline Neuber war die am 8. März 1697 zu Reichenbach im sächsischen Voigtlande geborene Tochter des Advokaten und Gerichtsdirektors Daniel Weißenborn. Sie hatte im Hause dieses von Natur heftigen und von Krankheit geplagten grämlichen Mannes eine freudlose Jugend verlebt, was ihr seit dem Tode der Mutter fast unerträglich geworden war. Zwischen ihr und dem Schreiber des Vaters, Gottfried Zorn, hatte sich ein Liebesverhältnis ausgebildet, das der Vater anfangs gebilligt zu haben scheint. Später entstand aber daraus ein Konflikt, der Zorn veranlaßte, das Haus zu verlassen. Die überaus harte Behandlung, die Caroline nun zu erdulden hatte, bewog sie mit dem Geliebten zur Flucht. Sie wurden steckbrieflich verfolgt und ergriffen. Caroline mußte, so sehr sie sich auch sträubte, ins väterliche Haus zurückkehren und es vergingen fünf Jahre, ehe es wieder zu einer Katastrophe kam. Das Mädchen hatte inzwischen ein Verhältnis zu einem jungen Menschen Namens Johann Neuber (geb. 1697 zu Reinsburg) gewonnen, der das Zwickauer Gymnasium bezogen hatte. Den Mißhandlungen, die dies herbeiführte, entzog sie sich mit seiner Hilfe 1717 aufs neue durch die Flucht. Die Liebenden gelangten glücklich bis Weißenfels, wo sie zu der gerade anwesenden Spiegelbergschen Schauspielerbande traten. In wem von beiden hierzu zuerst der Gedanke hervortrat, ist nicht nachweisbar. Neuber war vielleicht damals vertrauter, als sie mit der Bühne. Andrerseits hatte

sie dafür die ungleich größere Begabung und war die Entschlossenere und Energischere. Daß sie später, als sie sich um das durch Hoffmanns Weggang nach Rußland erledigte sächsische Privileg bewarben, die Gunst des Geh. Sekretärs Joh. Ulrich König gesucht und gefunden haben, geht aus ihrem Bewerbungsgesuche hervor, in dem es heißt, daß sie geloben dem Privilegium „durch Verschmelzung der besten Leute von anderen Komödianten, bessere Einrichtung des teutschen Schau-Platzes und der darauf vorzustellenden Stücke nach des Geh. Secretairs und Hofpoeten Joh. Ulrich König Anleitung Ehre machen zu wollen." Vielleicht war dessen Teilnahme durch Beziehungen zu Weißenfels vermittelt worden, wo er einige Zeit am dortigen Hofe gelebt hatte, vielleicht aber auch durch das überschwängliche Lob, das ihm die Hoffmannsche Darstellung seiner „Verkehrten Welt", bei der Neubers mitgewirkt hatten, in Gottscheds „Tadlerinnen" eingebracht hatte. Die Truppe, mit der Neubers 1727 in Leipzig erschienen und bei der sie Gottsched als Prinzipale wiedersehen sollte, bestand, nach Reden-Esbeck, außer ihnen aus Friedr. Kohlhardt, Wolffram, Steinbrecher und Frau, die Gründler, Mich. Türpe und verschiedenen Minderbedeutenden. Kohlhardt, um 1690 geboren, der Sohn eines Predigers im Magdeburgischen, war wider Willen des Vaters zur Bühne gegangen. Er wurde Mitglied der Hakeschen und der Hoffmannschen Gesellschaft, von der er zu Neubers trat. Er war gleich ausgezeichnet in komischen, wie heroischen und tragischen Rollen, er spielte sich vorzüglich in das neue Alexandrinerdrama ein, sein Cato, Regulus, Augustus (in Cinna) und sein Agamemnon werden besonders hervorgehoben. Er blieb bis zu seinem 1741 erfolgenden Tode Neubers treu anhänglich. Auch Georg Friedrich Wolffram zeigte dieselbe Treue, daher er auch oft von ihnen als Vertrauensmann benutzt wurde. Er war (nach Schmid) aus Langensalza gebürtig und hatte in Leipzig studiert. Den meisten Beifall hat seine Darstellung der Titelrolle in Lessings „Jungen Gelehrten" gefunden. Er trat nach dem Zusammenbruch der Neuberschen Gesellschaft zu Schuch und gehörte dann lange der Kochschen Gesellschaft an. Frau Gründler war die Tochter des Velthenschen Schauspielers Sasse und die Witwe des Schauspielers Gründler. Sie kam 1727 zu Neubers, blieb bis zu ihrem Rücktritte von der Bühne bei ihnen und spielte längere Zeit mit großem Beifall die Liebhaberinnen und die Heldinnen. Steinbrecher kann damals wohl kaum schon bei Neubers gewesen sein. Er heiratete Spiegelbergs Tochter wahrscheinlich erst nach dessen Tode.

Die Wiederbegegnung Neubers mit Gottsched wurde für beide Teile, sowie für die Entwickelung des deutschen Theaters von großer Wichtigkeit. Johann Christoph Gottsched, geb. am 2. Februar 1690 zu Judithenkirch bei Königsberg, wo er studiert und 1723 den Magistertitel erworben hatte, war im nächsten Jahre nach Leipzig übersiedelt und ließ sich als Docent hier nieder, um Vorlesungen über die schönen Wissenschaften zu halten. Damals lag ihm der Gedanke einer Bühnenreform noch fern. Es waren, wie er selbst sagt, erst die in demselben Jahre stattfindenden Vorstellungen der Hoffmannschen Gesellschaft in Leipzig, bei denen er die Neuber zum erstenmal sah, „welche ihm vor Augen rückten, in welchem verworrenen und herunter gekommenen Zustand sich die deutsche Bühne im Vergleich zu den Bühnen anderer Nationen befand," und ihn veranlaßten, die Litteratur dieser letzteren in Betracht zu ziehen. Da mußte er denn, wenn er auch nicht, wie damals fast alle Leute von Bildung in Deutschland, unter französischem Einfluß gestanden hätte, erkennen, daß von allen Nationen die französische diejenige war, die das vom Studium des Dramas der Alten sich entwickelt habende gelehrte Renaissancedrama durch wahrhaft große Dichter zu höchster Blüte gebracht hatte. Er fand ferner, daß die Engländer und Italiener ihnen hierin nur dann nahe gekommen waren, wenn sie wie Addison und Maffei die französischen Meisterwerke sich zum Vorbild genommen hatten. Nur übersah er dabei, da Regelmäßigkeit und Befriedigung des Verstandes ihm Hauptsache waren, geblendet von dem Geist der Gedanken und dem Glanz der Sprache, die Einseitigkeit, die Armut an Handlung und den Konventionalismus dieses Dramas, bedingt durch den höfischen Geist ihrer Dichter und die irrige Auslegung gewisser Aristotelischer Lehren, an welcher sie festhielten. Er übersah, daß dieses Drama der Natur und dem Geiste der deutschen Nation hierdurch ebenso wenig entsprach, wie das Versmaß, in dem es gedichtet war. Denn dieser Geist, diese Natur verlangten vom Drama etwas, das entweder die Phantasie und Schaulust oder das Gemüt und den Humor zu befriedigen hatte, und was in Bezug auf erstere wenigstens, wenn auch in noch so roher und niedriger Weise, die zu bekämpfenden Haupt- und Staatsaktionen leisteten und in Bezug auf letzteres von dem früheren kirchlichen Drama, wenn auch in noch so einseitiger Weise geschehen war. Es wäre noch hingegangen, wenn Gottsched sich darauf beschränkt hätte, den verwilderten Zustand der Bühne damit zu bekämpfen. Griffen doch Goethe und Schiller, nachdem sie der deutschen Nation selbst eine Reihe dramatischer Meisterwerke geschaffen, zu ähnlichen Zwecken auch wieder auf dieselben französischen Meisterwerke zurück (freilich in ganz an-

derem Geiste!). Wie hätte da Gottsched, dem dafür keine geeigneteren Dramen, als diese vorlagen, sich ihrer nicht ebenfalls dazu bedienen sollen? Der Fehler war nur, daß er sie aus den berührten Gründen zugleich als Muster für ein eigenes Drama aufstellte, zu dessen Dichtung er aufforderte, daß er die holprigen Übersetzungen und lahmen Nachahmungen, die er damit hervorrief und denen doch gerade das fehlte, was die französischen Originale wirklich auszeichnete: Anmut und Würde des Ausdrucks, Glanz der Sprache und Tiefe und Schwung der Gedanken, für etwas hielt, das fähig wäre, den Harlekin auf die Dauer von der deutschen Bühne zu verjagen nnd die Deutschen wahrhaft zu befriedigen. Die französische Alexandrinertragödie ist vor allem in deutschem Sinne nicht volkstümlich, wogegen die Haupt- und Staatsaktionen und Harlekinaden sich nur dadurch so lebenskräftig erwiesen, daß sie, wie wüst und roh auch immer, doch volkstümlich waren. Dazu gehört die Verbindung des Ernsten mit dem Burlesken, so geschmacklos sie sich in den Haupt- und Staatsaktionen auch zeigt. Fast alle großen germanischen Dramatiker haben, wenn sie in der Tragödie wahrhaft volkstümlich sein wollten, diese Verbindung gesucht und gefunden. Sie gingen darin zuweilen so weit, daß sie ihre Bösewichter und Intriganten mit der Gabe des Humors ausstatteten, so Shakespeare seinen Richard III. und seinen Jago, so Goethe seinen Mephistopheles und Vansen, so Schiller seinen Muley Hassan, seinen Wurm und Spiegelberg. Allein Gottsched besaß weder Humor, noch Witz; als ein gelehrter Pedant fand er überhaupt keinen Weg zur Seele des deutschen Volks. Wie recht er also auch darin hatte, daß das Theater damals einer Reform dringend bedurfte und diese nur durch die Wiederherstellung der Verbindung der verwahrlosten Bühne mit der Dichtung, von der sie sich losgerissen, erreicht werden konnte, so war doch auf dem Wege, welchen er einschlug, indem er dazu die konventionelle Alexandrinertragödie der Franzosen wählte, kaum mehr als ein vorübergehender Erfolg zu erzielen. Vielmehr trug seine Reform schon hierdurch den Keim eines frühen Todes in sich. Eine wahrhaft fortwirkende Besserung war nur zu erwarten, wenn Dichter auftraten, die mit richtigerer und tieferer Einsicht in das Wesen des Dramatischen und in die Natur des deutschen Geistes den Weg zur Volksseele suchten und irgendwie fanden. Hatte doch Gottsched seine Reform anfangs ganz allein auf die Tragödie gegründet und das Lustspiel ebenso davon ausgeschlossen, wie das Schäferspiel und die Oper, die er dauernd verwarf. Er ahnte vielleicht, daß gerade das Lustspiel, besonders das in Prosa verfaßte, seiner Reform noch gefährlich werden sollte, wie sehr

sie es auch anfangs zu fordern schien. Denn bald genug sah er ein, daß ohne das Lustspiel der Kampf gegen den Hanswurst ganz vergeblich sein würde, wozu seine „geschickte Freundin“, seine ihn an geistiger Freiheit überragende Gattin, Louise Adelgunde Victoria Kulmus (geb. 11. April 1713 zu Danzig) mit der er seit 1727 in Briefwechsel stand und mit der er sich 1735 verheiratet hat, viel beigetragen haben mag. Übersetzte und bearbeitete sie doch selbst mehrere französische und englische Lustspiele. Der 1740 erschienene erste Teil seiner Schaubühne enthielt fast ebenso viele Lustspiele als Trauerspiele und im letzten ist die Zahl der ersteren sogar überwiegend.

Natürlich suchte Gottsched Neubers bei ihrer Wiederbegegnung für seinen inzwischen gereiften Vorsatz zu gewinnen, was ihm nicht schwer fallen konnte. Waren sie doch schon dafür thätig gewesen, da sie nun mit mehreren regelmäßigen Tragödien in der Übersetzung Bressands in Leipzig erschienen. Besonders Karoline mag mit Eifer und Feuer darauf eingegangen sein. War es für eine so junge Bühne doch ein großes Glück, einen Bundesgenossen wie Gottsched zu finden. Vielleicht war sie es, die es in Vorschlag brachte, sich der Teilnahme und Förderung des Geh. Sekretärs König dabei zu versichern. Doch ist es auch möglich, daß der Gedanke von Gottsched ausging. Wir sahen ja schon, wie sehr es dem Leipziger Docenten, der eifrig nach der Erlangung einer Professur strebte, darum zu thun war, sich in die Gunst des „teutschen Molières am Dreßdenischen Hofe“ zu setzen, was ihm noch nicht recht gelungen war, da König nach einem von Joh. Gottl. Krause in Wittenberg an Gottsched gerichteten Briefe diesem noch nicht recht traute. Nun aber mochte Gottsched hoffen, durch die an ihn zu richtende schmeichlerische Bitte, „die rauhe Sprache der Bressandschen Übersetzung des Pradonschen Regulus durch seine Verskunst zu verbessern und zu veredeln“, um damit die beabsichtigte Reform eröffnen zu können — den Weg zu Königs Vertrauen zu finden. Warum Gottsched gerade dieses Stück dazu wählte, das in Paris abgelehnt und, wie wir wissen, in Leipzig von der Hoffmannschen Truppe schon dargestellt worden war, ist zwar nicht recht erfindlich, doch wurde der damit beabsichtigte doppelte Zweck erreicht. König ging bereitwillig darauf ein und wußte nach beendeter Ausführung den Hof dafür zu interessieren, der sogar in Leipzig einer Vorstellung, zu der König die Kostüme aus Dresden gesendet hatte, beiwohnte und Gottsched wurde 1730 Professor. Der Beifall, den der Kurfürst gespendet und den Gottsched bei seinen reichen litterarischen Verbindungen auszunützen verstand,

förderte das Unternehmen ganz außerordentlich. Jedermann wollte die neuen Spiele und die neue Spielweise kennen lernen, zu der Neubers sich die Darstellungen der französischen Schauspieler, die sie in Braunschweig und Dresden gesehen, zum Muster genommen hatten und die im entschiedensten Gegensatz zu der auf der deutschen Bühne bisher üblichen Spielweise stand. Denn die Darstellung der Franzosen war in der Tragödie ganz konventionell, affektiert und ceremoniell geworden, wozu der Alexandriner, der Einfluß des Ballets, der höfische Geist und das Kostüm der Zeit sehr viel beitrug. (Spielte man doch alle diese Tragödien, welchem Volke und welcher Zeit sie auch angehörten, in Perücke und Puder, im Reifrocke und in bauschigen Gewanden). Wie verhängnisvoll dem Unternehmen diese konventionelle und manierierte Recitations- und Spielweise später auch wurde, als der durch die Lustspiele der Bühne zugeführte Zug zur Natürlichkeit und Lebenswahrheit, der so auffallend bei Christian Weise hervortrat, sich allgemeiner verbreitete und herrschend zu werden suchte, so war sie doch anfangs in ihrer fremdartigen Feierlichkeit demselben nur förderlich. Affektiert und manieriert war ja auch vieles in den Haupt- und Staatsaktionen und in den Harlekinaden, nur in ganz anderer Weise. Denn in den Staatsaktionen ging die Darstellung, nur in geschmacklos übertreibender und darum bombastischer und gespreizter Weise, auf den Schein der Natürlichkeit aus, wogegen in den Harlekinaden die Affektation und Übertreibung nur auf lächerliche Wirkungen berechnet war. Auch war gerade jetzt in die Burleske, die bei dem Einfluß der Italiener ganz konventionell geworden war, durch die Einführung des Hanswurst ein wenn auch noch so roher und gemeiner Zug frischer Natürlichkeit gekommen.

Die Reform wurde also mit Glück und Eifer in Angriff genommen. Gottsched und Neubers arbeiteten sich dabei in die Hände. Jener munterte seine Freunde und Anhänger zu Übersetzungen und eigenen Arbeiten im Stile des französischen Alexandriner-Dramas auf und suchte durch seinen Einfluß und seine litterarische Betriebsamkeit (mit der er den Grund zu dem litterarischen Kliquenwesen legte) nach allen Richtungen hin Teilnahme für das Unternehmen zu wecken und ihm Bahn zu brechen. Neubers strengten sich an, ihm durch die Darstellung jener Stücke immer mehr Boden auf der Bühne zu gewinnen und immer mehr Anhang im Theaterpublikum zu verschaffen. Sie entfalteten eine rastlose Thätigkeit. Sie spielten 1728 an zwei, 1729 sogar an drei Messen in Leipzig, daneben besonders in Dresden und Braunschweig, in Hamburg, Wittenberg, Merseburg u. a. Städten. (Die

Ovensche Mitteilung, daß sie 1727 auch in Frankfurt a. M. gespielt, hat durch Frau Mentzels sorgfältige Forschungen aber keine Bestätigung gefunden.) 1728 erhielt die Neubersche Truppe einen bedeutenden Zuwachs durch Gottfried Heinrich Koch, Fabricius und das Ehepaar Lorenz, denen sich 1730 Joh. Friedr. Schönemann anschloß. Joh. Friedr. Lorenz, ein geborner Dresdener, war schon 1711 bei der Hakeschen Truppe. Er heiratete später eine aus Nürnberg gebürtige Schauspielerin. Bei Neubers soll er sich im Fache der komischen Alten ausgezeichnet haben und auch sie wird gelobt. Vor 1738 müssen sie Neubers wieder verlassen haben, da er in diesem Jahre in Hamburg mit eigener Truppe, der weimarischen Hochfürstl. Hofkomödianten-Gesellschaft, spielte, Neubers aber keine Konkurrenz machte, da er nun seine mit Mordspektakeln und Possen durchwebten Haupt- und Staatsaktionen anpries. Die Prinzipalschaft kann nur von kurzer Dauer gewesen sein, da man ihnen bald darauf wieder bei Neubers begegnet. Fabricius, der Sohn eines Predigers unweit Kottbus soll die polternden Alten und komischen Bedienten gut gespielt haben. Er vertauschte 1743 die Neubersche Truppe mit der Schönemanns, ging dann zu Koch, später zu Kirchhoff über und verließ 1759 das Theater, um schließlich Gastwirt zu werden. Koch und Schönemann, die später so bedeutende Rollen in der Theatergeschichte spielen sollten, standen damals noch in ihren Anfängen, entwickelten sich aber rasch, besonders der erstere. Koch, der Sohn eines Kaufmanns wurde 1703 zu Gera geboren. Er erhielt akademische Bildung und fing an, in Leipzig die Rechte zu studieren, doch reichten dazu die Mittel nicht aus. Wie so viele Studierende ging auch er nun zur Bühne. Bei Neubers war er lange Zeit das Faktotum. Er spielte ernste und komische Rollen, malte Dekorationen, übte die Anfänger ein und übersetzte und schrieb dazwischen auch Stücke. In der Tragödie wird er wegen seines gespreizten, abgezirkelten Spiels getadelt, wogegen er im Lustspiel sehr gelobt wird, besonders in Molièreschen Rollen, die er besser dargestellt haben soll, „wie vor ihm irgend ein Deutscher“ (Hans Devrient, J. F. Schönemann). Er heiratete 1737 eine junge Schauspielerin, Namens Buchner, die bei Neubers zärtliche Liebhaberinnen spielte, aber 1741 schon starb. — Joh. Friedr. Schönemann, geb. 1704 zu Crossen, verlor zeitig die Eltern, erhielt aber bei Verwandten eine gute Erziehung. Er soll Medizin studiert haben, doch findet man ihn schon früh bei der Försterschen Truppe, von der er 1730 zu Neubers überging, bei denen er zehn Jahre lang blieb, sich zum brauchbaren Schauspieler ausbildete und vieles lernte, was er als Bühnenvorstand später

verwerten konnte. Auch Suppig scheint noch in diesem Jahre oder ganz zu Anfang des nächsten zu Neubers gekommen zu sein. (Fürstenau glaubt sogar schon 1728, obschon v. Reden-Esbeck seinen Eintritt erst in das Jahr 1731 und nach Nürnberg verlegt.) Das Jahr 1731 ist denkwürdig durch die erste Aufführung des Gottschedschen „Cato", die jedenfalls in Gottscheds Gegenwart, daher entweder zur Neujahrs- oder Ostermesse in Leipzig (da Neubers damals hier nur zu diesen beiden Messen spielten) oder in Merseburg stattgefunden haben kann, wo das Stück nachweisbar etwa gegen Mitte April, also vor dem Neuberschen Gastspiel in Nürnberg, das im Juli stattfand, aufgeführt wurde, am wahrscheinlichsten ist es aber in Leipzig. Nun enthält die zwar erst 1732 im Druck erschienene erste Auflage des Cato die Besetzung der ersten Darstellung und in dieser findet sich Suppig als „Portius, Catons Sohn" angeführt, daher er schon im April bei Neubers gewesen sein muß. Suppig war in Dresden geboren und blieb Neubers bis zu seinem 1750 zu Zerbst erfolgenden Tode getreu. Er spielte lange die jugendlichen Liebhaber und Helden, für die er alle Mittel gehabt haben soll, sowie, als diese aufkamen, die Chevaliers.

Im Cato hatte Gottsched das erste Beispiel einer deutschen Originaltragödie nach französischem Muster aufgestellt. Er sprach im Vorwort bescheiden genug davon und wollte es nicht einmal für eine Originalarbeit ausgeben, weil er zu vieles darin dem Addison und dem Des Champs entlehnt hätte. Bemerkenswert ist, daß er damit zuerst auf die Engländer hinwies, die seiner Reform so gefährlich wurden. Bescheidenheit war im Grunde nicht seine Sache. Er übte sie, wie die ihm so leicht zu Gebote stehende Schmeichelei, immer nur aus, wenn damit etwas zu erreichen war. Vielmehr lag ein gewisser geistiger Hochmut, ein auf Herrschsucht gerichteter Ehrgeiz in seiner Natur. Er strebte in geistigen Dingen eine Art Diktatur an. Sein Cato hatte einen überraschenden Erfolg. Überhaupt stand jetzt und im folgenden Jahre die Reform im ungetrübtesten Glanze da. Es war Neubers glücklichste Zeit. Aber schon sollten sich in der Ferne drohende Wolken erheben. Der Grund dazu war von Gottsched gelegt worden, der seine Stellung für unerschütterlich hielt und seine Meinungen rücksichtslos aussprechen zu dürfen glaubte. Er hatte in seinem Reformeifer die Unvorsichtigkeit begangen, in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst" über die Oper ein geringschätziges und wegwerfendes Urteil auszusprechen, ohne zu bedenken, daß sowohl der sächsische Kronprinz, der ein leidenschaftlicher Liebhaber dieser Oper war, als König, der selbst Opern gedichtet hatte, daran Anstoß nehmen

würden. Er hatte so wenig Argwohn dabei gehabt, daß er sogar einige Exemplare des Werkes König mit dem Ersuchen zusendete, es einigen hohen Personen überreichen und bei ihnen befürworten zu wollen. König sah darin eine krasse Undankbarkeit und Verhöhnung und ließ ihm durch seinen Bruder die Freundschaft aufkündigen. Natürlich wurde von ihm diese Feindseligkeit auf Neubers, als Gottscheds Verbündete, ohne daß diese es ahnten, mit übertragen. Doch sollten sie dessen bald genug inne werden. In ihnen glaubte König, als sich die Gelegenheit dazu darbot, Gottsched am empfindlichsten treffen zu können. Unglücklicherweise starb nämlich am 1. April 1733 der Neubers wohlgesinnte Kurfürst August der Starke. Neubers bewarben sich sofort um die Erneuerung des Privilegs, da diese sich aber wegen Abwesenheit des neuen Kurfürsten in die Länge zog, so erteilte der ihnen gewogene Oberhofmarschall Löwendal ihnen am 31. August ein Interimsdekret. Man kann sich daher ihren Schrecken vorstellen, als sie erfuhren, daß der Hakesche Schwiegersohn, der Harlekin und Prinzipal Joseph Ferdinand Müller nur wenige Tage später, am 8. September 1733 das kurfürstlich sächsische Privileg erhalten hatte und sie nun damit aus dem Besitz ihres ihnen kontraktlich zugesicherten und auf ihre Kosten hergestellten Theaters auf dem Fleischhause zu verdrängen suchte. Müller hatte auf anderem Wege, zugleich mit im Namen seiner Frau, am 8. August darum nachgesucht, indem er geltend machte, daß sie als Erben der Hoffmann-Hake die nächsten Ansprüche auf die Hoffmannsche Truppe und das Privileg gehabt hätten, durch Neubers aber widerrechtlich aus dem Besitz der Truppe und durch falsche Vorspiegelungen aus dem des Privilegs gedrängt worden wären. Nun wollten sie wenigstens um letzteres nachsuchen, wobei sie einfließen ließen, daß Neubers die zurückgelassenen Kinder Hoffmanns nach Weißenfels gebracht hätten, damit man sie dort der katholischen Kirche abwendig mache. Wahrscheinlich war diese Verdächtigung ebenso hinfällig, wie ihre übrige Darstellung, doch findet man diesen Punkt in den vielen Eingaben Neubers nicht berührt, wahrscheinlich weil sie davon gar nichts gehört hatten, denn es ist kaum anzunehmen, daß man ihn gegen sie zur Sprache gebracht habe. Vergebens versicherten Neubers, die Hoffmannsche Truppe nur auf inständiges Bitten der ihr treu gebliebenen Mitglieder übernommen zu haben, weil niemand anderes sich erboten gehabt, das zur Befriedigung der Hake-Hoffmannschen Gläubiger nötige Geld zu beschaffen, die Erben, insbesondere Müllers, sich vielmehr ganz davon zurückgezogen hätten. Vergebens stellten sie vor, daß diese niemals bis jetzt Einspruch

gegen ihre Besitzergreifung, noch gegen ihre Erwerbung des sächsischen Privilegs erhoben, sondern beides vielmehr dadurch anerkannt hätten, daß sie eine Zeit lang zu ihrer Truppe getreten wären, aus der sie sie freilich wegen ungebührlichen Verhaltens von seiten Müllers hätten fortweisen müssen. Vergebens wiesen sie auf den mit dem Leipziger Rate hinsichtlich ihres Theaters im Fleischhause abgeschlossenen Vertrag hin. Vergeblich versuchte die Neuberin das Herz der Landesmutter durch poetische Epistel zu rühren. Sie erreichten durch alledies nichts weiter, als daß die Unterhandlungen darüber sich bis in den Mai 1734 hinzogen, zu welcher Zeit es zu einem Vergleiche zwischen ihnen und Müllers kam. Er fand zwischen den beiden Männern statt. Müller verpflichtete sich, Neubers noch die bevorstehende Jubilate-Messe im Fleischhause spielen zu lassen, wogegen Neuber sich anheischig machte, dann sofort den Platz mit dem Theater zu räumen. Mit Recht sagt v. Reden-Esbeck, es erscheine kaum denkbar, daß Neuber einen solchen Vergleich ohne Zustimmung seiner Frau abgeschlossen haben sollte. Auch ist es nicht unwahrscheinlich, daß diese angesichts der Unbeugsamkeit des kursächsischen Hofes, sich schließlich mit jenem kleinen Zugeständnis begnügt, dies jedoch später wieder bereut hatte. Jedenfalls versuchte sie aber den Vergleich für nichtig zu erklären, weil er ohne ihre Zustimmung abgeschlossen worden wäre. Sie erreichte damit jedoch nur, daß nun auch der Leipziger Rat, der bisher auf ihrer Seite gestanden hatte, und darin nur eine Ausflucht sah, sich gegen sie wendete. Am 14. Juli 1734 verordnete die sächsische Regierung, daß Neubers ohne weiteres das Fleischhaus zu räumen und an irgend einem anderen Platze zu spielen hätten. Der Rat aber verfügte kurzweg die Ausweisung Neubers, ohne ihnen einen anderen Platz einzuräumen. Diese Vorgänge lassen sich kaum anders erklären, als daß am Dresdener Hofe ein feindseliger Einfluß gegen sie thätig gewesen sein muß. Und von wem sonst hätte dieser Einfluß wohl ausgehen können, als von dem Geh. Sekretär König? Neubers wurden von dem rachsüchtigen Müller nicht nur aus ihrem Besitz im Fleischhause, sondern auch aus Leipzig verdrängt. Es zeigt, mit welchen Mitteln die wandernden Schauspielertruppen damals anfingen, sich einander zu bekämpfen. Bis dahin hatte, soweit der Briefwechsel vorliegt, immer nur Neuber an Gottsched, der bei dieser Gelegenheit entweder nichts für sie gethan oder nichts für sie zu thun vermocht hatte, geschrieben, jetzt ergriff sie selber die Feder: „Mein klägliches Schicksal“ — heißt es in ihrem an diesen von Lübeck am 13. November 1734 gerichteten Briefe — „hat mir in Leipzig das Hertz der Statt Väter

und mit denen alle Comödienplätze fest verschlossen und verriegelt, ich bin gescheucht, verjagt und verstoßen geblieben und bis an das äußerste des Meeres hier her getrieben". Es war vielleicht besser so, sie hätte sonst sehen müssen, wie ihr gehässiger Gegner (der inzwischen in Dresden auf dem Gewandhause und vor den jungen Herrschaften im Schlosse gespielt hatte) triumphierend in das Fleischhaus einzog und wie ihm, seinen Hanswurstiaden und seinem Hanswurst Kirsch die Leipziger, als ob gar nichts geschehen wäre, zuströmten. Es scheint, daß Neubers Leipzig mit dem Entschlusse verließen, es nie wieder zu betreten und von Braunschweig aus, wo sie schon 1732 das Privileg erworben hatten, Hamburg und Frankfurt a. M. zu Centren ihrer weiteren Thätigkeit zu machen. Dieses war jedenfalls das Richtigste, was sie unter den gegebenen Verhältnissen thun konnten. Seitdem die Neuberin ihren Mann in der angegebenen Weise bloßgestellt hatte, riß sie die Direktion der Truppe immer mehr an sich. Wie die Briefe an Gottsched, waren jetzt die Eingaben an die Behörden oft nur von ihr und dem Zusatze „Prinzipalin", selten von Neuber allein unterzeichnet. Noch öfter, als früher nahm sie jetzt die Gelegenheit wahr, durch gereimte Prologe und Festspiele persönlich hervorzutreten. Diese Festspiele, die immer einen allegorischen, meist auch tendenziösen Charakter hatten, wurden zugleich als Ausstattungsstücke benutzt. Es geht aus den Ankündigungen dieser Spiele auf den Theaterzetteln, auf denen immer noch die Rollenbesetzung fehlte, hervor, daß die alte Theatereinrichtung der Vorder- und Hinterbühne mit dem Zwischenvorhang oder richtiger mit dem Zwischenhintergrunde noch im Gebrauch war. In den regelmäßigen Stücken fand man zwar keine Gelegenheit, letztere anzuwenden. Das neue Unternehmen ließ sich anfänglich gut an. Neubers spielten in Lübeck, Bremen und Hamburg mit entschiedenem Erfolge und erlangten in letzterer Stadt, wonach die Prinzipale jetzt mehr und mehr strebten, eine sehr lange ununterbrochene Spielerlaubnis, so daß sie vom 4. April bis 5. Dezember 1735 hier an 203 Abenden 75 verschiedene Stücke zur Darstellung bringen konnten. Die Oper bestand damals zwar noch, war aber im Absterben. Der Zudrang, den sie anfangs hatten, beschleunigte es noch, was bei den Anhängern der Oper und den Gegnern Gottscheds, als dessen Verbündete sie galten, eine feindselige Haltung hervorrief, die in gehässigen Angriffen zu Tage trat. Ein Sinken der Teilnahme fing an sich bemerkbar zu machen. Man klagte über die Länge und die Dunkelheit der Reden in den Alexandrinertragödien. Man verlangte nach einer Befriedigung der Schau- und der Lachlust. So glaubten

denn Neubers nach den alten Hilfsmitteln der Haupt- und Staatsaktionen und der Harlekinaden zurückgreifen zu müssen. Auf die Länge verfing aber auch dies nicht. Es stellte sich heraus, daß die langen Spielzeiten auch ihre Schattenseiten hatten. Man verlangte nach neuen Darstellern mit neuer Spielweise und neuen Stücken. Man erkannte, daß der Hanswurst noch lange nicht überwunden, daß die Verhältnisse noch lange nicht reif für die Einführung fester Theater wären, daß die Wanderbühne noch immer eine Notwendigkeit sei. Die Neuber war aber nicht dazu angelegt, dies alles mit Gleichmut ertragen zu können. Nachdem sie noch am 28. November in einem Prologe den Hamburger Senat und Hamburg in überschwänglicher Weise gefeiert hatte, machte sie ihrem Unmut darüber in der Ankündigung der am 5. Dezember stattfindenden Abschiedsvorstellung Luft, insofern der Theaterzettel die einleitenden Worte enthielt:

Allen denen,
Die uns oft und gerne gesehen haben,
Die uns nicht haben sehen können,
Die uns nicht haben sehen dürfen,
Die uns nicht haben sehen wollen —
Zu Ehren und schuldigster Dankbarkeit ꝛc.

Der Senat sah dies als beleidigende Anmaßung und Mißbrauch der Spielerlaubnis an. Mit einem Federstrich, nur um ihr Mütchen zu kühlen, hatte Karoline, denn gewiß fiel es ihr zur Last, die Gunst des Senats und der Stadt verscherzt. Weit entfernt, daß es sie beugte, stärkte es nur noch ihr Selbstgefühl. Sie glaubte es nur für die Reform zu erleiden, an der sie unbeirrt festhielt, und die ihr Stolz war. Was Neuber einmal (es war am 21. Juli 1731 von Nürnberg) an Gottsched geschrieben hatte, „da wir aber einmahl was gutes angefangen, so will ich nicht davon laßen, so lang ich noch 1 gr. daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben“ — und was ihnen so sehr zur Ehre gereicht, war auch noch jetzt, blieb immer ihr Grundsatz. Auch hob es ihr Selbstgefühl, daß sie gerade damals in dem Herzog Carl Friedrich von Holstein einen Gönner und Förderer gewonnen hatten, von dem sie im nächsten Jahre das nachgesuchte Privileg erwarben, so daß sie sich nun, da sie sich noch immer für königlich polnische und kurfürstlich sächsische Hofkomödianten ausgaben, und braunschweigische Hofkomödianten wirklich waren, mit drei Titeln anzeigen konnten. Schon 1735 hatten sie vergeblich in Frankfurt a. M. um Spielerlaubnis nachsuchen lassen. 1736 wurde sie ihnen aber für die Herbstmesse bewilligt. Sie versäumten nichts, um eine

Art Spannung auf ihr Erscheinen hervorzurufen und ließen zu diesem Zwecke in den einflußreichsten Kreisen einen Auszug der Mayenschen auf die Verherrlichung Gottscheds berechneten Schrift „über die Schaubühne" verbreiten. Der Erfolg ihrer Darstellung blieb kaum unter den gehofften Erwartungen. „Was noch hierorts nie beschehen" — heißt es in dem Bericht einer Dame — „alles strömt in das Theater auf dem Liebfrauenberge. Man erblicket nicht nur die fürnehmlichsten, sondern auch Leute da, die sonsten nur in der Kirche sitzen und oft schon ein gar los Maul über derartige Kurzweil hatten." Noch in demselben Jahre spielten Neubers mit gleichem Erfolge in Straßburg und zur Ostermesse 1737 wieder in Frankfurt. Wie wenig nachhaltend die erzielte Wirkung aber war, beweist der erstaunliche Zulauf, den hier unmittelbar darauf der „starke Mann" mit seinen mannigfaltigen Zugmitteln hatte und 1738 der sich für einen preußischen Hofkomödianten ausgebende Gerwaldi von Wallerotti (auch Bellerotti und Walrody genannt) mit seinen „wohl componirten Extra Comödien und Actionen" (in denen sich besonders die Frau des Harlekin Ruth als Colombine auszeichnete) und seinen „vortrefflichen musikalischen Sängerinnen und Tänzerinnen." Wallerotti trat, nach Plümicke, schon vor 1730 neben Radamin in Berlin auf, wendete sich dann nach Österreich und spielte von 1738 an mehrmals in Frankfurt a. M. (Frau Mentzel teilt a. a. O. ein interessantes Verzeichnis seines Repertoirs daselbst mit). Wie sehr sich die Haupt- und Staatsaktionen, trotz des ihnen gemachten Kriegs, damals behaupteten, geht auch aus der Thatsache hervor, daß die 1742 bei den Krönungsfestlichkeiten neben Wallerotti in Frankfurt spielende französische Gesellschaft von Gherardy und Sereny neben ihren klassischen Stücken auch französische Haupt- und Staatsaktionen spielte. In Hamburg spielten Neubers 1736 zwar nicht, wohl aber bewarben sie sich damals dort um ein alle anderen Truppen ausschließendes Privileg auf die nächsten zwölf Jahre. Sie scheinen selbst an dem Erfolg gezweifelt zu haben, da sie gleichzeitig ein Gesuch bei dem Leipziger Rat um Spielerlaubnis während der nächsten Herbstmesse in einer eigens dazu erbauten „Boudique" einreichten. Es wurde auf Empfehlung des Freiherrn von Löwendal genehmigt und ihnen dazu ein Platz vor dem Grimmaischen Thore angewiesen. Die Proteste des Prinzipals Müller blieben unberücksichtigt, wohl aber scheint es ihm gelungen zu sein, ihr Auftreten in Wittenberg zu verhindern. In Leipzig fanden sie eine gute Aufnahme und das Verhältnis zu Gottsched war das alte freundliche. Heißt es doch, daß sie auf seinen Betrieb, dem

Harlekin auf der Bühne förmlich den Prozeß gemacht und ihn feierlich von derselben verbannt, ja nach anderen in effigie verbrannt hätten — eine Sage, die damals allgemein, sogar von Lessing geglaubt wurde, obschon sich dafür bis jetzt kein zuverlässiges Zeugnis hat aufbringen lassen. Jedenfalls würde es nur eine leere Form gewesen sein, da Neubers kurz darauf, sowohl in Hamburg, als in Frankfurt a. M., wie ihre Theaterzettel beweisen, neben ihren französischen Tragödien Staatsaktionen mit dem Hanswurst zur Darstellung brachten. Auch ist nicht genügend erwiesen, daß dieser sich jetzt bei ihnen nur in weißem Anzug gezeigt hätte, obschon der Titel einer Harlekinade: Der schwarze und weiße Harlekin darauf hinweisen könnte. — Überhaupt lächelte damals Neubers wieder das Glück. Noch im Jahre 1737 wurden sie plötzlich (es ist noch nicht aufgehellt wodurch) aufgefordert, in Hubertusburg vor dem Hofe zu spielen. Wenn der Kurfürst sich, wie anzunehmen, für ihre Vorstellungen auch nicht sehr interessiert haben wird, so waren sie doch nicht ganz ohne glückliche Folgen für sie. Es lag nur an ihnen, wenn sie daraus nicht den möglichen Nutzen zogen. Sie erhielten nämlich noch in Hubertusburg die ausdrückliche Berechtigung, den Titel von kurfürstl. sächsischen Hofkomödianten zu führen, und in einem Privathause in einem von ihnen eigens zu erbauenden Theater während und außer der Messen zu spielen, was darauf schließen läßt, daß Müller an Rückhalt am kurfürstlich sächsischen Hofe verloren hatte; wenigstens blieben seine dagegen erhobenen Vorstellungen unbeachtet. 1741 muß er sogar das Privileg verloren haben, da er von der Ostermesse dieses Jahres an nicht mehr in Leipzig gespielt hat, obschon er noch immer in Dresden als Hofkomödiant zu den gewöhnlichen Zeiten (im Karneval und im November und Dezember) weiter fortspielte (nach Fürstenau bis 1758). Neubers schlossen gleich nach den Hubertusburger Vorstellungen mit dem Besitzer des in der Nikolaistraße gelegenen, damals Zotens, später Quandts Hof genannten Grundstücks einen Vertrag ab, der sie zum Bau eines Theaters in dem dazu gehörenden Reithause berechtigte. Dieses eröffneten sie 1739, nachdem sie bis dahin in einer Bude gespielt hatten. Inzwischen war in Hubertusburg ein junger Mensch, Namens Uhlich, und in Hamburg, wo sie 1735, diesmal im Opernhause, das durch den Zusammenbruch der Oper gerade frei war, längere Zeit Vorstellungen gaben, eine Delle. Buchner, sowie etwas später Heyderich zu ihnen getreten, wogegen sie Madame Gründler und deren Tochter, die sich damals verheiratete, verloren. Die Buchner soll zärtliche und sentimentale Rollen gut gespielt haben und wurde später

Kochs Frau. Adam Gottfried Uhlich war 1720 in Bischofswerda geboren und hatte in Dresden, wohin seine Eltern übersiedelten, die Kreuzschule besucht, worauf er die Universität Wittenberg, um die Rechte zu studieren, bezog, seine Studien aus Mangel an Mitteln aber abbrechen mußte. Er wurde später als dramatischer Schriftsteller bedeutender, als er als Schauspieler jemals gewesen war, gehörte aber zu den Naturen, die bei vielversprechenden Anlagen ihr Talent und ihr Leben frühzeitig erschöpfen. (S. Heitmüllers Monogr. i. Theatergesch. Forsch. VIII.) Karl Gottlob Heyderich, der Sohn eines Arztes in Reibersdorf bei Zittau wurde 1715 geboren, studierte ebenfalls in Wittenberg Medizin, ging aber unmittelbar darauf zur Bühne. Begünstigt durch schönen Wuchs und gute Haltung spielte er damals jugendliche Helden und Liebhaber. Im Gegensatz zu Uhlich, der zum Intriguieren geneigt war, bewährte er sich als eine treue anhängliche Seele. (S. Hans Devrient: J. F. Schönemann.) Kurz nach der Eröffnung ihres neuen Theaters in Leipzig kam es zu einer Trübung des Verhältnisses Neubers zu Gottsched. Sie hatten in Hamburg neben verschiedenen anderen Übersetzungen des Licentiaten von Stüven die von Voltaires „Alzire" gegeben, die inzwischen auch von Frau Gottsched übersetzt worden war und gedachten mit ihr ihr neues Theater zu eröffnen. Das war Gottsched gegenüber keine glückliche Wahl. Auch verlangte dieser sofort, daß man statt der Stüvenschen die Übersetzung seiner Frau geben sollte. Gewiß war dieses Verlangen zu weitgehend und Neubers hatten wahrscheinlich genügenden Grund, ihm nicht zu entsprechen. Destomehr hätten sie alles vermeiden sollen, was den Groll des Leipziger Despoten noch weiter zu reizen geeignet war. Dies scheiterte aber an der Empfindlichkeit und der ihren Impulsen allzu rasch nachgebenden Natur der Neuberin, die in der nächsten Zeit durch verschiedene Ereignisse in große Aufregung versetzt werden sollte. Zuerst trug die in ihrer Gesellschaft ausgebrochene Unzufriedenheit dazu bei, die sie mit einer teilweisen Auflösung bedrohte. Mehr noch brachten die Intriguen sie auf, denen sie 1739 bei einem neuen Gastspiel in Hamburg begegnete, wo sie noch überdies mit der Konkurrenz des „starken Mannes" zu kämpfen hatte, der seine überlegene Anziehungskraft auch hier wieder behauptete, so daß ihre Vorstellungen bald schwächer und schwächer besucht wurden. Und endlich trat zu diesen Mißstimmungen noch der wahrscheinlich von ihrem Gönner, dem Herzog von Schleswig-Holstein veranlaßte Ruf an den russischen Hof, der ihr Selbstgefühl bis zum Übermut steigerte. Dies alles wirkte zusammen, die Neuberin um alle Besonnenheit zu bringen, so daß sie

ihrer Abschiedsvorstellung von Hamburg durch ein kleines Vorspiel, in dem sie den Hamburgern klar und offen ihre Meinung heraussagen wollte, einen so demonstrativen Charakter gab, daß es notwendig zu einem Bruche mit ihnen führen mußte. Sie hat in Hamburg nie wieder gespielt. Die Reise nach Rußland veranlaßte mehrere Mitglieder, wie Heyderich, Neubers zu verlassen; andere, wie Schönemann und Uhlich benutzten sie wohl nur als Vorwand dazu.

Obschon das Verhältnis zu Gottsched eine Trübung erfahren hatte, bedauerte er ihren Weggang doch aufrichtig. Um so weniger glaubte er aber selbst das Reformunternehmen aufgeben zu dürfen. Er suchte es nun noch mehr auf litterarischem Wege zu fördern, zu welchem Zwecke er die „Schaubühne" herausgab, um die Schriftsteller zu weiterer Bethätigung anzuregen und ihnen dafür ein Organ zu schaffen und den Schauspielerprinzipalen, ohne Bevorzugung eines einzelnen, die von ihm geforderten und empfohlenen Dramen zugänglich zu machen. Ganz unerwartet bot sich ihm aber auch noch ein Ersatz für Neubers selbst an. Schönemann hatte nun selbst in Lüneburg, dem Geburtsorte seiner Frau, eine Truppe errichtet und mit dieser hier am 15. Juni 1740 im Reithause der Ritterakademie seine Vorstellungen eröffnet, wobei ihm der Landschaftsdirektor Ernst Joachim von Grote förderlich gewesen sein mag. (S. Hans Devrient: J. F. Schönemann). Er ging offenbar darauf aus, Neubers Stelle einzunehmen und ihre Grundsätze, die zum Teil auch die seinen waren, sowie die bei ihnen gemachten Erfahrungen zur Anwendung zu bringen. Den Schauspielerstand zu heben, war eines der Hauptziele, die auch er verfolgte, und die Gottschedsche Bühnenreform erschien auch ihm als geeignetes Mittel dazu. Die notwendige Folge war, daß er Gottsched seine Dienste anbot, was er anfangs ohne Skrupel thun zu können glaubte, weil er Neubers in Rußland versorgt und fest gebunden hielt. Heyderich und Uhlich waren sofort zu ihm übergetreten, die Wittwe Spiegelberg mit ihrer jüngsten Tochter und Steinbrechers, sowie eine Demoiselle Rudolphi, die später Uhlichs Frau wurde, und Erlers schlossen sich ebenfalls an. Das Wichtigste aber war, daß er in Ekhof, Sophie Schröder und Ackermann Kräfte gewann, die zwar noch ganz in den Anfängen ihrer Ausbildung standen, aber einen bedeutenden Einfluß auf die Entwickelung der deutschen Schauspielkunst und des deutschen Theaters gewinnen und lange als Sterne ersten Ranges an ihrem Himmel aufgehen und glänzen sollten.

Konrad Ekhof wurde 1720 in Hamburg geboren. Die Natur hatte ihn einerseits zum großen Schauspieler bestimmt und mit den

geistigen Anlagen dazu ausgestattet, die sich durch die Macht und die seelenvolle Ausdrucksfähigkeit seiner Augen und seiner wundervollen Stimme ankündigten, diesem Zwecke aber auch entgegengearbeitet, insofern sie seine übrige körperliche Erscheinung vernachlässigt hatte — er war nicht groß, nicht hübsch und sogar etwas verwachsen, die eine Schulter war höher als die andere. Doch gerade weil er dies zu besiegen hatte und durch eisernen Fleiß und tiefes geistiges Versenken in seine Aufgaben auch wirklich besiegte, wuchs er mit der Zeit zu einem so bedeutenden Schauspieler empor, daß Schröder, der lange ein eifersüchtiger Mitstrebender desselben war, von ihm sagen konnte, er sei der größte dramatische Redner gewesen, der ihm je vorgekommen wäre. Konrad Ernst Ackermann, 1710 zu Schwerin geboren, hatte ein abenteuerliches Leben hinter sich. Auf den Reisen und in den Schlachten, die er im Gefolge des Feldmarschalls Münnich gemacht und bestanden, hatte er sich durch Tapferkeit ausgezeichnet und eine seltene Stärke und Gewandtheit des Körpers erlangt. Er war ein Mann von vielen Anlagen, ein guter Reiter, Fechter, Tänzer und Schlittschuhläufer, von einnehmender Persönlichkeit, wohlwollend und liebenswürdig und mit einer wohlklingenden, ausdrucksvollen Stimme begabt. Das unruhige, abenteuerliche Wanderleben hat ihn wohl hauptsächlich zur Bühne gezogen, obwohl er einer der ersten war, der eine feste Bühne begründete. Doch war es wohl seine Frau, die ihn hierzu bestimmt haben mag. Er soll nach Ekhof die Bühne unter Stolle, einem Schwager Denners, betreten haben, 1740 kam er zu Schönemann. Sophie Schröder endlich war die Tochter des Hofstickers Biereichel zu Berlin. 1714 geboren, heiratete sie 1734 den Organisten der kleinen Georgenkirche ihrer Vaterstadt, einen stattlichen Mann von guten musikalischen Anlagen, der sich aber weder vorwärts zu bringen, noch zu wirtschaften verstand, sondern in dem kleinen Amte sitzen blieb, das weit unter seiner Befähigung war. Vergebens suchte Sophie Ordnung in das kleine zerrüttete Hauswesen zu bringen, während ihr Mann sich allmählich dem Trunke ergab. Endlich hielt sie es für besser, daß jedes von ihnen seinen eigenen Weg gehe. Sie wendete sich zunächst nach Schwerin, dem Geburtsort ihres zweiten Mannes, wo sie sich vergebens als Stickerin eine Existenz zu begründen suchte und ging dann in gleicher Absicht nach Hamburg, wo sie in einem kritischen Momente mit Ekhof zusammentraf. Beide hatten sich mit dem Gedanken vertraut gemacht, zur Bühne zu gehen. Bei ihm war es fester Entschluß, während sie hin und her schwankte, weil sie ihrer Begabung mißtraute. Ekhof, der jedoch ihr Talent er-

kannte, belebte ihren Mut und unternahm es, für sie mit zu handeln. So kamen sie beide zugleich zur Schönemannschen Bühne, wo zwei Männer wie Ekhof und Ackermann sich ihres Talentes annahmen, das zu ebenso rascher, wie glänzender Entwickelung kam. Gleich mit der ersten großen Rolle, die ihr anvertraut wurde, soll sie sich die Herzen der Zuschauer gewonnen haben und in kurzem war aus der zaghaften Anfängerin die gefeierte, aber leider auch anspruchsvolle Primadonna der Truppe geworden.

Schönemann war zunächst nach Hamburg gezogen, hatte sich dann nach dem Mecklenburgischen gewandt, hier mit Erfolg in Rostock gespielt und dabei die Aufmerksamkeit des Herzogs Christian Ludwig II. auf sich gelenkt, der ihn aufforderte, auch in Schwerin zu spielen wo er den Grund zu den Beziehungen legte, die ihm später so nützlich wurden. Von hier stellte er sich nun Gottsched für seine Reform zur Verfügung, der, wie es scheint, die dargebotene Hand des neuen Bundesgenossen mit Freuden ergriff. Schönemann würde schon 1740 zur Herbstmesse nach Leipzig gekommen sein, wenn seine Anmeldung nicht zu spät eingetroffen wäre. Dafür stellte er sich zur nächsten Ostermesse hier ein, um zu seinem Schrecken neben dem Hofkomödianten Müller, auch Neubers als Rivalen wiederzufinden. Diese hatten es in Petersburg unglücklich getroffen. Ihre Berufung muß ohne Vorwissen oder doch ganz gegen den Willen des damaligen Oberhofmarschalls von Löwenwalde stattgefunden haben, der ein leidenschaftlicher Anhänger und Förderer der italienischen Oper war. Dieser legte ihnen nun allerlei Hindernisse in den Weg; doch schlimmer als das, beraubte sie der am 28. Oktober 1740 eintretende Tod der Kaiserin Anna ihres einzigen Schützers, des Herzogs von Curland, Ernst Biron. Es blieb ihnen nichts übrig, als mit großen Einbußen in die Heimat zurückzukehren. Durch Empfehlungen gelang es ihnen wenigstens eine Verordnung an den Leipziger Stadtrat zu erhalten, sie sowohl außer, als während der Messen, im ersten Fall zweimal wöchentlich spielen zu lassen. Es war für sie freilich ein harter Schlag, daß sich neben dem alten Widersacher auch noch ein neuer an ihre Stelle gesetzt hatte, der sie mit ihren eigenen Waffen bekämpfte. Glücklicherweise fiel ihr erstes Wiederauftreten in die zwischen Ostern und Michaelis liegende Zeit, zu der jene beiden nicht da waren. Auch Gottsched fand sich in eine üble Lage versetzt. Er mochte nicht gleich wissen, für wen von den beiden Rivalen er sich entscheiden sollte, ob für die alten oder für den neuen Bundesgenossen. Auch das Lavieren schien hier bedenklich. Es war so leicht, sich zwischen zwei Stühle zu setzen.

Schließlich schien es geratener, sich mehr auf die Seite der jüngeren Kraft zu neigen. So lobte er denn Schönemann aus dem Vollen, während er an Neubers mancherlei zu tadeln hatte. Hierzu schien ihm ihre Behandlung des Kostüms in den alt-griechischen und -römischen Stücken eine glückliche Handhabe zu bieten. Gewiß hatte er Recht, daß es widersinnig sei, die griechischen und römischen Helden und Heldinnen in gepuderter Perücke und im Reifrock &c. spielen zu lassen, nur vergaß er, daß er es ja selbst früher gebilligt hatte und es der französischen Darstellungsweise entsprach. Er übersah, daß jene Helden in der französischen Alexandrinertragödie ja auch mehr die Sprache des Hofs Ludwigs XIV., als die von Griechen und Römern im Munde führten. Er hatte scheinbar wohlwollend den Vorschlag gemacht, nur einmal den Versuch mit dem historischen Kostüm zu wagen und die Zuschauer darüber entscheiden zu lassen. Dies wurde von der empfindlichen Neuberin ergriffen, um ihn öffentlich lächerlich zu machen. Sie kündigte bei einer Vorstellung den dritten Akt seines Cato als einen Versuch an und travestierte darin das antike Kostüm. Nach dieser öffentlichen Beleidigung, die sie eigentlich mehr, als Gottsched bloßstellte, gab es für diesen in der Herabsetzung der von ihm abgefallenen Neubers keine Zurückhaltung mehr. Der Bruch war von beiden Seiten ein offener. Der nächste Schlag, den die Neuberin gegen ihn führte, war, daß sie ihn selbst in lächerlicher Weise auf die Bühne brachte, was in dem von ihr verfaßten Vorspiel: „Der allerkostbarste Schatz“ als „Tadler“ geschah, wobei sich herausstellte, daß hinter diesem, ihrem Vorgehen noch andere und höhere Personen standen. Gottsched suchte die Aufführung zu hintertreiben, die aber von dem gerade in Leipzig anwesenden Grafen Brühl, der der Vorstellung beiwohnte, ebenso befohlen wurde, wie später die Wiederholung. Sicher hatte auch hier der Hofpoet König durch Rost, dem Sekretär des Grafen, die Hand mit im Spiele. Dieser, der Verfasser verschiedener der von Gottsched verworfenen Schäferspiele, behandelte den Vorfall in einem satirischen Gedicht: „Schreiben des Teufels an Herrn Gottsched, Kunstrichter der Leipziger Schauspiele“ und die Schweizer, die schon damals mit Gottsched im Kampfe lagen, druckten das Vorspiel mit Anmerkungen in den „Kritischen Untersuchungen zur Aufnahme und zur Verbesserung der deutschen Bühne“ ab.

Noch in demselben Jahre, in dem Neubers einen so bedenklichen Triumph über Gottsched feierten, hatten sie durch den Tod eines ihrer bedeutendsten Schauspieler, Kohlhardt, einen schweren Verlust erlitten, der durch den Zutritt zweier vielversprechender weiblicher Kräfte, der

Tochter der Wittwe Lorenz, nachmals so berühmt als Frau Huber und die nicht minder berühmt gewordene Kath. Magdal. Kleefelder (geb. 1718 in Königstein bei Dresden) spätere Mad. Klotsch und nach der Zeit Mad. Brückner, so wertvoll er war, natürlich keinen Ersatz finden konnte. Daß Neubers 1742 wirklich ihr Glück noch einmal in Frankfurt a. M. versucht haben, wie v. Reden-Esbeck glaubt, ist mindestens zweifelhaft, da Frau Mentzel keine Spur davon in den Theaterakten Frankfurts gefunden hat. Es ist also wahrscheinlich, daß schon damals in Leipzig ihre Lage eine sehr mißliche geworden war und ihren Unmut so gesteigert hatte, um 1743 ihre Gesellschaft zu entlassen. Sie zogen sich hierauf nach Oschatz zurück, wohin sie Suppig begleitete und es scheint wirklich, als ob sie eine Zeit lang entschlossen gewesen wären, dem Theaterberuf zu entsagen, da sie nach einer Civilanstellung für Neuber gesucht haben sollen. Doch werden wir sehen, daß dies nicht von zu langer Dauer gewesen sein kann.

Während die Neuber sich in der berichteten Weise für immer mit Gottsched entzweit hatte, war Schönemann eifrig bemüht gewesen, den noch immer einflußreichen Mann sich zu verbinden. Schon in Leipzig hatte er es dadurch erreicht, daß er die von Neubers abgelehnte Übersetzung der Alzire zur Aufführung brachte. Seitdem versäumte er nicht, Gottsched durch fleißige Berichterstattung über die Aufführung der seiner Schaubühne entnommenen Stücke günstig für sich zu stimmen. In Leipzig hatte er in Siegmund Bubbers und Johann Ludwig Starcke tüchtige Kräfte gewonnen. Bubbers soll sich in Petitmaitresrollen ausgezeichnet, aber Schönemann schon 1746 wieder verlassen haben, um sich in Hamburg als Kaufmann niederzulassen. Starcke wird im Bedientenfache gelobt. In Hamburg arbeitete Schönemann vorzüglich darauf hin, die Stellung hier einzunehmen, die Neubers erstrebt, aber verscherzt hatten. Er ging in der Ausschließung der Haupt- und Staatsaktionen noch weiter als sie. Unter den hier von ihm vom 27. Juni bis 8. Dezember 1741 im Opernhause aufgeführten Stücken befinden sich nur drei solcher Spiele. Der Harlekin wurde von ihm fast ganz auf die Nachspiele beschränkt. Das Hauptgewicht legte er mit richtigem Blick auf das Lustspiel. Zur Verdrängung des Harlekins mußte dieses ungleich geeigneter sein, als die Tragödie. Am meisten aber trug dazu bei, daß er sich des volkstümlichen possenhaften Lustspiels bemächtigte, das sich ihm in Detherdings Übersetzungen der Holbergschen Stücke und in ein paar Lokalpossen des Hamburger Buchhalters Heinrich Borkenstein darbot, dessen „Bookesbeutel" damals sieben Wiederholungen nötig machte.

Das sehr in Aufnahme gekommene Schäferspiel bot ihm ebenfalls eine Waffe dazu. Er brauchte es nicht mehr zu scheuen, sie zu ergreifen, da Gottsched dieser Mode selbst nicht länger zu widerstehen vermochte. Der dritte Teil seiner Schaubühne brachte „Atalanta ein herzbrechendes Schäferspiel von — „dem berühmten Professor Gottsched“, wie es auf Schönemanns Ankündigungen heißt. Sonst ließ er die Namen der Übersetzer meist weg, wie auch jetzt noch die Namen der Darsteller. Selbst für die alte deutsche Oper, die in Hamburg noch immer zahlreiche Anhänger hatte, suchte er einen Ersatz, indem er die englische Operette „Der Teufel ist los“ einführte. Das Wichtigste war, daß sich dadurch der von Neubers eingeführten konventionellen Spielweise eine auf Natürlichkeit des Ausdrucks in Sprache und Bewegung gerichtete entgegenstellte. Strebte doch selbst das Schäferspiel eine wennschon meist affektierte Natürlichkeit an. Schon das feinere Lustspiel, besonders das in Prosa verfaßte, forderte zu einem natürlicheren Tone und zur Beobachtung und Nachahmung des wirklichen Lebens auf, was sich ja auch in dem Gegensatze der Spielweise der Franzosen in der Tragödie und im Lustspiele zeigte. In wie viel stärkerem Grade mußte dies aber der Fall in so derben Volksstücken, wie die Holbergs, und in Lokalstücken, wie „Der Bookesbeutel“ sein, in die man sogar die Dialektsprache einführte, die besonders Ekhof meisterhaft beherrschte. Allerdings war diese neue Spielweise hier und da noch sehr mit Elementen der alten vermischt. Besonders standen die älteren Schauspieler, die bei der Stegreifkomödie oder dem Alexandrinerdrama aufgewachsen waren, noch sehr unter dem Einfluß von diesen; wogegen, die jüngeren die Vorbilder mehr auf der Bühne, als in der Natur und im Leben suchten. Es waren vielleicht nur drei, die sich des Gegensatzes und ihres Grundes klar bewußt wurden: Ackermann und die Schröder aus künstlerischem Instinkt, Ekhof durch Nachdenken und Überlegung. Allein diese glücklichen Ansätze sollten sehr bald in ihrer Entwickelung unterbrochen werden. Schönemann hatte nur eben an Gottsched geschrieben, daß er sich berühmen könne, die Behauptung der Neuber widerlegt zu haben: eine Truppe könne nicht länger als 6—8 Wochen mit Vorteil in einer Stadt spielen, da er dies nun schon trotz aller Neider 15 Wochen gethan — als eine Wandlung in der Teilnahme des Publikums eintrat und er an sich selbst zu fühlen hatte, was es hieß, unter solchen Umständen mit dem Undank und den Intriguen der eigenen Leute kämpfen zu müssen. Die Aufsätzigkeit ging von Frau Schröder aus, die nicht nur eine höhere Gage verlangte, als Schönemann bewilligen wollte, so geringfügig der

geforderte Zuschlag war, sondern die sich auch gegen die jüngere Spiegelberg, die nachmals Ekhofs Frau werden sollte, zurückgesetzt glaubte, weil Schönemann dieser, wie früher ihr als Anfängerin selbst einige größere Rollen anvertraut hatte. Beides war vielleicht nur ein Vorwand und der wahre Grund: der ehrgeizige Kitzel, die Prinzipalin zu spielen, der vielleicht geflissentlich von Uhlich genährt worden war. Es war eine förmliche Verschwörung, die mit großer Heimlichkeit geführt wurde und der außer diesem, die Rudolphi, die Uhlich bald darauf heiratete, Ackermann, wohl durch Liebe verführt, und Starcke beitraten. Es war für Schönemann ein großer Schreck, als ihm plötzlich ein Teil seiner besten Leute, gerade da er ihrer so dringend bedurfte, den Dienst aufsagten und sich durch nichts davon abbringen ließen. Die Aufregung warf Schönemann auf ein längeres Krankenlager, was die Lage der Truppe natürlich verschlimmerte. An eine Erneuerung des Vertrags mit dem Opernhause, die er anfangs beabsichtigt hatte, war nicht mehr zu denken. Er mußte erleben, daß es von Ostern an in den Besitz von Mad. Schröder gelangte. Er wendete Hamburg den Rücken und zog eine Zeit lang mit den Trümmern seiner Gesellschaft in kleinen Städten herum, bis er in Schwerin einen Stützpunkt und in dem Herzog einen Schützer fand. Denn es ist anzunehmen, daß dieser sein von dort aus an Friedrich d. Gr. gerichtetes Gesuch, in Berlin einen Schauplatz eröffnen zu dürfen, mit seiner Empfehlung unterstützt hat. Obschon Eckenberg noch immer das Privileg besaß und der Hilverdingschen Gesellschaft ebenfalls Spielerlaubnis erteilt worden war, entsprach Friedrich II., wie wenig er sich auch für das deutsche Schauspiel interessierte, doch dem Gesuch und schon Mitte Juli konnte Schönemann seine Bühne auf dem Berliner Rathause mit Gottscheds „Cato“ eröffnen. Das Personal war inzwischen ergänzt und in Joh. Christ. Krüger ein Ersatz für Uhlich gewonnen worden. Friedrich II. war Schönemann ersichtlich gnädig gesinnt, da er ihm den Platz und das Holz zum Bau eines Schauspielhauses anweisen ließ. Es drängten, als sich davon die Nachricht verbreitete, viele zu ihm, darunter auch Uhlich, der die Schröder wieder verlassen hatte, vermutlich weil es schon anfing, mit ihr zurückzugehen. Gleichwohl ließ dieser in einem Briefe an Gottsched gelegentlich einer Aufführung des „Cäsar“ die Bemerkung einfließen: „Unser Prinzipal schickt sich besser zum Anmelden, als zum Cäsar“. Im August wagte Schönemann an den König das Gesuch zu richten, ihm ein „agdstes Privileg zu erteilen, damit er in den Zeiten, wenn mit denen Schauspielen in Berlin nichts zu verdienen ist, auch in Ew. K. M. anderen

Ländern, insonderheit auf der Breßlauer Messen" seine regelmäßigen Schauspiele aufführen dürfte. Die unterstrichene Stelle war wohl auf den Wunsch des Königs berechnet, die Leipziger mit den Breslauer Messen zu schlagen. Nur wenige Tage später unterschrieb der König das ihm erteilte Privileg und von dem Bau eines Schauspielhauses in Berlin war nun nicht weiter die Rede. Wohl aber hatte Friedrich II., wie wir schon wissen, der italienischen Oper kurz vorher einen Prachtbau errichten lassen. Bei Erteilung des Schönemannschen Privilegs war jedoch übersehen worden, daß der Harlekin Schuch schon ein solches für Breslau besaß. Beide waren klug genug, statt sich einander zu bekämpfen, einen Vertrag mit einander zu schließen und abwechselnd nach einander in Breslau zu spielen. Erst nach dreijähriger Abwesenheit kam Schönemann wieder nach Leipzig, wo er vom 10. bis 29. Mai 1749 spielte. Kurz vorher war ihm durch Starcke, der in Breslau die 16jährige Johanna Christiane Gerhardt geheiratet und ihm zugeführt hatte, eines der größten Bühnentalente der Zeit gewonnen worden. Mad. Starcke wurde bald eine große Schauspielerin „voll innigster Empfindung in zärtlichen, voller Naivetät in unschuldigen Rollen."

Neubers müssen sehr bald wieder daran gedacht haben, eine neue Truppe zu bilden, da sie (nach Wustmann) im Jahre 1743, in dem sie die alte auflösten, an allen drei Messen und außerdem noch vom 3.—29. Mai, vom 6.—13. Juni, vom 3. Juli bis 4. Oktober und vom 28. Oktober bis 29. November in Leipzig gespielt haben, vom 3. April 1844 aber schon wieder eine von hier datierte Eingabe von ihnen an den Leipziger Stadtrat vorliegt, worin sie sich darüber beschweren, daß das von ihnen auf sechs Jahre ermietete und von ihnen eingerichtete Lokal und das darin von ihnen erbaute Theater der Gesellschaft des Italieners Financi eingeräumt worden sei. Am folgenden Tage verglich sich Neuber mit Financi dahin, es auf die Entscheidung des Grafen Brühl ankommen zu lassen, die zu Gunsten Financis ausfiel. Dieser spielte jedoch nur während der Ostermesse d. J. in ihrem Theater, vom 10.—25. August sie aber selbst wieder. Die Auflösung der alten Truppe und die Bildung der neuen fällt daher in die Zeit vom 29. November 1743 bis 10. August 1744. Inzwischen waren Neubers aber in Theaterangelegenheiten nicht nur in Leipzig, sondern nach Briefen Uhlichs und Schönemanns (Mai 1744) wahrscheinlich auch in Berlin und später in Warschau. Erst während der Michaelismesse d. J. trafen sie in Leipzig mit Schönemann zusammen. Dieser spielte im Fleischhause. Neubers Truppe bestand damals nach

v. Reden-Esbeck aus ihnen, den Ehepaaren Antusch und Lorenz (letzteres ist jedenfalls irrig, da Lorenz 1742 in Danzig gestorben war, es ist wohl die Mutter mit der Tochter gemeint) Wolfram, Bruck, Schubert und die Kleefelder. Suppig gehörte aber auch noch dazu. In einer Eingabe vom 11. November legten Neubers Protest gegen die Verordnung ein, welche die Landesregierung infolge wiederholter Beschwerden der Universitäten von Leipzig und Wittenberg erlassen hatte und die u. a. das Theaterspiel außer den Messen in Leipzig verbot, wogegen sich Neubers auf ihr Patent beriefen. Der Rat muß darüber nach Dresden berichtet haben, denn am 2. Juni 1745 erschien ein Kabinetsbefehl, der das Verbot für das anständige Theaterspiel aufhob und ein Erlaß, Neubers wie früher auch außer den Messen spielen zu lassen. Es geht daraus deutlich hervor, daß Neubers Ruf und Ansehen noch durchaus nicht gelitten hatten, wie schlecht es auch um die Einnahme der Truppe bestellt gewesen sein mag. 1745 wurde ein Versuch, sich aufzuhelfen, in Frankfurt a. M. während der Festlichkeiten gelegentlich der Krönung Franz I. gemacht. Ihr alter Widersacher, der Prinzipal Müller war ihnen aber zuvorgekommen, so daß sie große Schwierigkeiten wegen Gewinnung eines schicklichen Platzes zu überwinden hatten. Auch galt es mit der gefährlichen Konkurrenz des italienischen Opernführers Mingotti, der ihnen auch in Leipzig viel Abbruch that, und des Theaterunternehmers Nicolini zu kämpfen. Leider mußten sie sehen, wie diese den ganzen Gewinn davon trugen, während sie schon hier in klägliche Not gerieten und durch die Hartnäckigkeit, mit der sie das Weiterspielen ertrotzen wollten, den Rat gegen sich aufbrachten. Pietro Mingotti war ein Opernimpresario, der gegen Mitte des Jahrhunderts mit seiner Truppe von italienischen Sängern großes Aufsehen in Deutschland erregte. Er hatte besonders in Prag und in Dresden festen Fuß gefaßt und spielte auch während der Messen in Leipzig. 1746 erhielt er in Dresden die Erlaubnis, sich im Zwinger ein hölzernes Theater zu erbauen. Seine Frau war eine der berühmtesten Sängerinnen der Zeit und der Dresdener Hofoper. In Prag wurde er 1748 von einem anderen Theaterunternehmer, Giov. Battista Locatelli, der später auch in Dresden eine Rolle spielte, verdrängt. Er hatte hier ein Privileg für Opern und Schauspiele erworben, das er in Bezug auf letztere Joseph Kurz überließ, mit dem er nun das bisher allein innegehabte Kotzentheater teilen mußte, das 1737 auf Kosten der Gemeinde in den Kotzen (eine Art Bazar) erbaut worden war. Später erhielt es den Namen: Nationaltheater. Nicolini, der Neubers damals besonders nachteilig war, zog

mit einem Ballet von Kindern im Alter von 12—16 Jahren herum. Die Neuheit und das Pikante der Darstellung, verbunden mit der Pracht ihrer Ausstattung übten eine große Anziehungskraft aus. 1747 gab er mit einer compagnia di piccoli Hollandesi neben seinen Patomimen und Balleten deutsche und italienische Intermezzi und Burslesken in Prag. Hierauf zeigte er sich in Leipzig, Hamburg, Dresden und Braunschweig, wo er festen Fuß faßte, den Titel eines Directeur des spectacles und ein besonderes Haus, das Pantomimentheater, eingeräumt erhielt. Hier warb er 1753 eine italienische Operngesellschaft an, vielleicht mit aus Rücksicht auf seine Tochter, die mit einer vorzüglichen Stimme begabt war. Später berief er sogar die Ackermannsche Gesellschaft, bis er 1771 durch Beleidigung des Erbprinzen in Ungnade fiel.

Die Notlage, in die sie geraten waren, war wohl mit Ursache, daß Neubers am Schlusse des nächsten Jahres im Vertrauen auf ihr Patent und die günstige Stimmung für sie in Dresden, dem Verbote des Rates, an Sonn- und Festtagen und an dem ihnen vorausgehenden Abend zu spielen, hartnäckig Trotz boten. Es ist wahr, daß dieses Verbot die Berufsschauspieler außerordentlich schädigte und es Zeit war, die Übergriffe einer zelotischen und herrschsüchtigen Geistlichkeit zu beschränken. Sie wählten aber in ihrer Lage dazu gerade einen ganz falschen Weg und hatten ihre Kraft dabei weit überschätzt, so daß sie damit nichts weiter erreichten, als den Rat gegen sich aufzubringen, der bald genug Gelegenheit fand, es ihnen heim zu zahlen. Veranlassung gab dazu eine von Neubers, um sich Schönemanns zu erwehren, im Februar 1749 an den König gerichtete Bittschrift, ihr Privileg dahin zu erweitern, daß außer ihnen in Leipzig auch zur Messe keine andere Truppe Theater spielen dürfe, als sie. Ihr Gesuch wurde zwar genehmigt, doch mit dem Vorbehalte, daß der Leipziger Rat kein erhebliches Bedenken dagegen hätte. Der Bericht des Rats an die Landesregierung fiel jedoch zu ihren Ungunsten aus. Auch wurde Schönemann bei seinem Bestreben, sie mit ihrem Theater aus dem Fleischhause zu drängen, sichtlich vom Rat unterstützt. Ihre Truppe schmolz daher sehr zusammen. Koch, der sich nur eben zum zweiten Male mit Dem. Merleck, einer versprechenden Schauspielerin aus Leipzig, verheiratet hatte, folgte mit dieser, der Lorenz und Heyderich einem Rufe nach Wien; wie es scheint infolge eines Zerwürfnisses mit Neubers, gegen die er im Rechte zu sein glaubte, was sein späteres hartes Auftreten gegen sie etwas erklären, doch gewiß nicht entschuldigen würde. Schon seit der ersten Auflösung war das

Verhältnis nicht mehr das alte. Koch war nur unter der Bedingung nach Wien gegangen, ausschließlich im regelmäßigen Schauspiel verwendet zu werden. Es gefiel ihm dort ebensowenig, als er selbst gefiel. Schon 1749 kehrte er wieder zurück und trat mit seiner Frau in Göttingen bei Schönemann ein. Das Verhältnis löste sich aber noch in demselben Jahre. Man riet ihm, da Neubers Zusammenbruch jetzt unvermeidlich schien, sich um das sächsische Privileg zu bewerben. Er entschloß sich nur schwer dazu, weil er die Gefahren der Prinzipalschaft fürchtete. Sah er doch, wie Neubers in die bitterste Not geraten waren. Eben deshalb folgte er, nachdem er sich endlich dazu entschlossen hatte, nur dem Gebote der Selbsterhaltung. Der Kampf der Truppen gegen einander ging jetzt bis zur Rücksichtslosigkeit und Grausamkeit. Koch erhielt, was gegen Neubers hart genug war, nicht nur das nachgesuchte Privileg (15. Dezember 1749), sondern bald darauf (16. März 1750) das, was ihnen verweigert worden war, das Zugeständnis, auch während der Messen allein in Leipzig spielen zu dürfen. Neubers waren jetzt völlig aus Leipzig verdrängt. Mit Schönemann schloß Koch einen Vergleich, der jenen zwar berechtigte, in Leipzig zu spielen, doch nur gegen eine ihm von jeder Vorstellung zu leistende Abgabe von drei Thalern. Schönemann machte von diesem Rechte aber niemals Gebrauch, weil er bald darauf eine Anstellung am Schweriner Hof erhielt. Die Neuberin aber zog, wie es bei v. Reden-Esbeck heißt und bei Wustmann Bestätigung findet, von Leipzig als Bettlerin fort. Noch in demselben Jahre löste sich in Zerbst der arme Rest ihrer Gesellschaft vollends auf.

Der unglücklichen Frau schien nichts mehr übrig zu bleiben, als wieder Aufnahme in einer anderen Truppe zu suchen, was ihr bei ihrem eigenwilligen Charakter schwer genug fallen mußte. Es darf unter diesen Umständen noch für ein Glück angesehen werden, daß sie 1753 eine Berufung nach Wien erhielt, wo man eben notgedrungen Versuche machte, das regelmäßige Drama einzuführen. Schon an der Affektiertheit des Kochschen Spiels hatte man hier Anstoß genommen. Noch weniger Gnade hatte damit eine französische Truppe gefunden. Was hatte da wohl die alternde Neuber zu hoffen, die derselben Spielweise anhing? In der That fand sie gleich bei ihrem ersten Auftreten ein kaltes Publikum. Man fand sie steif und affektiert und warf ihr Tremulieren und Überschlagen der Stimme vor. Es ist begreiflich, daß sie sich in den fremden, von einem ganz anderen Geiste beherrschten Verhältnissen sehr unbehaglich fühlen mußte, doch glaubt der neueste Geschichtschreiber des Wiener Burgtheaters (Teuber), daß

der Bruch nicht von ihrer Seite erfolgte. Wahrscheinlich kam sie nur deshalb nicht um Verlängerung ihres kurzen Vertrags ein, weil sie der Ablehnung ausweichen wollte. Neubers machten nach ihrer Rückkehr noch einen schwachen Versuch, eine kleine Truppe zusammenzubringen, mit der sie in der Umgebung Dresdens herumzogen. Der dritte schlesische Krieg machte auch dem ein Ende. Sie mußten die Unterstützung eines alten Freundes, des Leibarztes Dr. Löber annehmen, der ihnen in seinem Hause eine Unterkunft darbot. Ende Februar 1759 starb Neuber, der der unglücklichen Frau ein treuer Lebensgefährte gewesen war, und unentwegt ihr Streben und ihr Schicksal geteilt hatte. Im nächsten Jahre, während des Bombardements, suchte und fand sie mit einigen Gliedern der Löberschen Familie eine Zufluchtsstätte in Laubegast, wo sie am 30. November d. J. verschied. Der Pfarrer weigerte sich, ihrem Sarge die Kirchhofsthüre zu öffnen, so, daß man ihn über die Mauer heben mußte, damit er ihrer letzten Ruhestätte übergeben werden konnte. Weder die Neuber, noch Gottsched haben erreicht, wonach sie strebten. Sie haben mit den schwächlichen Übersetzungen und Nachahmungen der Alexandrinertragödie weder den Harlekin überwunden, es bedurfte hierzu noch anderer Mittel, noch diese Tragödie zu dauernder Herrschaft bei uns gebracht. Aber sie haben den Kampf gegen den ersteren eingeleitet, und einem anderen Drama, das vor allem volkstümlicher und nationaler war und mit der Zeit die herrlichsten Blüten trieb, den Weg gebahnt. Sie haben den Zusammenhang der Bühne mit der Litteratur hergestellt, der bis jetzt nicht wieder verloren gegangen ist. Schon kündigte sich eine ihnen entgegengesetzte Richtung an. Und wenn sie die Zukunft hätten durchschauen können, so würde die Neuber gefunden haben, daß sie am Schlusse ihrer tragischen Laufbahn einem größeren Reformator, der ihre Reform bekämpfen und siegreich überwinden sollte, selbst die Bühne erschlossen hatte. Im Januar 1748 brachte sie aus eigenstem Antriebe ein Jugendwerk Lessings, der damals in Leipzig studierte, den „jungen Gelehrten“ zur Aufführung. Insbesondere hat die Neuber durch die Reform und durch ihre Führung der Truppe, die lange eine ganz patriarchalisch eingerichtete war, den Stand, dem sie angehörte, zu heben gesucht und wirklich gehoben, so viel auch noch hierin zu thun übrig blieb. Sie ist an ihrer Reform zu Grunde gegangen, doch setzen wir hinzu, auch an ihren Fehlern. Wogegen Gottsched zwar einer Teil seines litterarischen Ansehens verloren hatte, aber immer noch, wie wir sahen und sehen werden, ein gesuchter Mann blieb. Was der Neuber die Mitwelt versagte, die verdiente Anerkennung, das

ist ihr von der Nachwelt im reichsten Maße zu Teil geworden, wogegen diese gegen Gottsched, der freilich kein so tragisches Schicksal erlitt wie sie, oft zu streng, ja selbst ungerecht war. Er hatte durch Schönemanns Begünstigung seine ersten Verbündeten, er hatte durch Kochs Ernennung zum sächsischen Hofkomödianten seinen zweiten verloren, aber er durfte hoffen, in diesen einen Ersatz zu gewinnen. Und gerade in dem Augenblick des Neuberschen Untergangs sollte er sich eines ungeahnten Triumphs erfreuen, da der von ihm so leidenschaftlich verfolgte Feind, der Hanswurst, in seinem namhaftesten Vertreter im nördlichen Deutschland sich vor ihm beugte und bei der von ihm beabsichtigten Einführung regelmäßiger Stücke auf seiner Harlekinbühne seine Gunst und seinen Beistand in Anspruch nahm.

Franciscus Schuch, der berühmte Harlekin, 1717 zu Wien geboren, war, wie sein Freund der Schauspieler Stänzel, der treu bei ihm aushielt, in seiner Jugend Mönch gewesen, dann aber flüchtig geworden und zur Bühne gegangen. Er heiratete eine Radamin, vielleicht eine Schwester des unter Eckenberg spielenden Radamin, der Eckenbergs Tochter Sophie heiratete und eine eigene Truppe gründete, die sich besonders in Prag und anderen österreichischen Städten zeigte. Auch Schuch hatte 1741 eine Gesellschaft errichtet, die anfangs nur Haupt- und Staatsaktionen und Harlekinaden pflegte, die er durch gute Ballete noch anziehender zu machen suchte. Da er, gleich seinem Freund Stänzel, einem trefflichen Anselmo, wie lustig und Lustigkeit verbreitend auch auf der Bühne, im Leben ernst, verschlossen und finster war, so ließ seine lebenslustige Frau, eine treffliche Colombine, sich leicht von ihm abwendig machen. Er suchte Ersatz in der Liebe zu der Tochter eines Geraer Rektors, Namens Schleißner, die er entführte und zur Schauspielerin ausbildete. Er hatte, wie wir sahen, das schlesische Privileg erworben und dehnte, da er, trotz seinem Vertrage mit Schönemann, in Berlin keine Zulassung fand, seitdem seine Wanderungen auf das westliche Deutschland aus, wo er besonders in Gotha Fuß faßte, hier ein Theater gründete, das Privileg erwarb und sich rasch großer Beliebtheit an Höfen und Städten erfreute. So eingenommen er für das Stegreifspiel war, so mochte er doch an dem Beispiele Schönemanns, der diese mehr und mehr aus seinem Repertoire entfernte, erkennen, daß das Interesse dafür zu wanken begann und man mit dem regelmäßigen gelernten Drama ebenfalls Glück haben könne. Auch konnte es ihm ja vielleicht den erstrebten Weg nach Berlin bahnen. Schon 1748 bei dem Gastspiel in Frankfurt a. M. fing er an, neben seinen Harlekinaden und Balleten auch

regelmäßige Stücke zu geben, wozu ihm sein Balletmeister Mecour, der sich hier mit einer schönen Bürgerstochter Johanna Preißler verheiratet hatte, in dieser eine Schauspielerin zuführte, der eine glänzende Laufbahn bevorstand. Auch der Zusammenbruch der Sophie Schröderschen, sowie später der Neuberschen Gesellschaft bot ihm Gelegenheit, tüchtige Kräfte anzuwerben. So ausgerüstet ging er 1750 nach Leipzig, wo er vom 5—16. Oktober Vorstellungen gab und wahrscheinlich auch die erste Annäherung an Gottsched stattfand. Es darf wohl erwartet werden, daß dieser den reuigen Sünder salbungsvoll aufnahm. Auch die ersehnte Zulassung in Berlin sollte zuletzt noch glücken. 1754 durfte er hier im April seine Bühne eröffnen. Im nächsten Jahre spielte er hier in Konkurrenz mit der neuentstandenen Ackermannschen Gesellschaft (worauf ich zurückkomme). Seine Truppe war jetzt eine der besten. Ekhofs, Brückners, Mecours, die Brandes, der ältere Stephanie rc. gehörten ihr an. Später trat noch Sophie Hensel hinzu, eine der bedeutendsten tragischen Liebhaberinnen der damaligen Bühne, die im nächsten Jahre bei einer Aufführung von Lessings Sara Sampson in der Titelrolle mitwirkte; Ekhof spielte den Mellefont. Die erste Vorstellung des Stücks überhaupt fand aber bei der Ackermannschen Gesellschaft in Frankfurt a. O. statt. Trotz allem war der Hanswurst noch immer nicht besiegt. Schuch spielte daneben seine Harlekinaden lustig weiter. Die Zahl der Hanswurste war im nördlichen Deutschland noch immer Legion. Immer traten, wie Leppert, noch neue auf. In Österreich waren sie herrschend. Besonders in Wien hatten sie sich eine Hochburg gegründet, die sie mit Glück und Ausdauer verteidigten und noch lange behaupteten. Wien schien ein besonders günstiger Boden für diese Spiele zu sein, die hier immer im Volksdialekt dargestellt wurden. Alle bedeutenden Kräfte, die es dafür gab, gravitierten hierher. Auch hing es mit dem Charakter zusammen, den hier das Stegreifspiel und ihr Hauptheld der Hanswurst gewonnen hatte.

Der Lustigmacher Stranitzky soll es gewesen sein, der, um die Hauptfigur der italienischen Stegreifspiele von der deutschen Bühne zu verdrängen und ihr eine deutsche entgegenzusetzen, auf die alte komische Volksfigur des Hanswurst zurückgegriffen habe. Es ist aber damit eine eigne Sache. Das Wort Hanswurst findet sich (bis jetzt) zuerst bei Luther vor. Die Erklärung, die dieser davon giebt, läßt aber auf einen allgemeineren Gebrauch desselben schließen. „Der Name", — so heißt es bei ihm — „der nicht mein ist, noch von mir erfunden, wird gebraucht von anderen Leuten wider die groben

Tölpel, die klug sein wollen, doch ungereimt und ungeschickt zur Sache reden und thun." Es war also ein bloßer Spott- oder Schimpfname, der aber von irgend einer Figur der öffentlichen Schaulust abgeleitet worden sein kann. Nur müßte sie dann Schaustellungen der niedrigsten Art angehört und keine besondere Bedeutung erlangt haben, da wir dem Namen sonst fast nirgend weiter begegnen. Zuerst zeigt er sich wieder bei dem Meistersinger Peter Probst und zwar in einem Fastnachtspiele. Doch ist es hier nur ein Name wie ein anderer für einen Bauer, der keineswegs als Spaßmacher des Stücks erscheint. Als solcher kommt der Name, doch in der Umkehrung, nur erst in dem scherzhaften Bericht über eine Vorstellung von englischen Komödianten aus dem Jahre 1597 in Frankfurt a. M. vor, in dem schon erwähnten Gedichte von Mangoldt, worin es heißt:

> Der Wursthansel ist abgericht
> Auch zimlichermaßen, wie man sicht,
> Vertreten beyd ihr Stelle wol.

Es ist zweifelhaft, ob dieser Spaßmacher bei den englischen Komödianten, die damals noch englisch spielten, auch jenen Namen trug, oder ob er ihn nur von Mangoldt beigelegt worden ist. In dem einen, wie in dem anderen Falle scheint er damals wirklich einen öffentlichen Spaßmacher bezeichnet zu haben, der aber gewiß von keiner allgemeineren Verbreitung und Bedeutung war. Schon am Schluß des Gedichts, in dem noch einmal von den zwei anderen Kurzweilern, den Jan Bouset und dem Springer die Rede ist, wird seiner nicht wieder gedacht. Auch sucht man seinen Namen vergeblich unter den vielen Namen der Spaßmacher bei Hans Sachs, dem Herzog von Braunschweig, Ayrer und in den Sammlungen von Spielen der englischen Komödianten. Wenn er sich in den Abschriften von Stücken zeigt, die diesen letzteren zugeschrieben werden, so ist es vielmehr ein Kennzeichen, daß in ihnen spätere Überarbeitungen derselben vorliegen. Eine Bühnenfigur, die vor der Zeit des Harlekin zu allgemeinerer Bedeutung gekommen wäre, ist der Hanswurst jedenfalls nicht. Ob er von Stranitzky zuerst wieder auf die Bühne gebracht worden ist, mag zweifelhaft sein. Wenigstens berichtet Schlager, daß schon 1637 ein Seiltänzer sich mit seinem Hans Wurst, Namens Andre Gründler, vor dem Wiener Hofe produciert habe. Wohl aber mag er ihn erst durch seine Darstellung zu Ansehen und Bedeutung gebracht und mit ihm, wennschon gewiß nicht das italienische Stegreifspiel, das hier noch lange in Blüte stand aus Deutschland, so doch den Harlekin von der deutschen Bühne verdrängt haben, wogegen sich die Namen anderer

italienischer Maskenfiguren noch länger behaupteten. Was Stranitzky zu dieser Neuerung bewog, war vielleicht die Einsicht, daß die deutschen Darsteller des Harlekins die Italiener in Geschmeidigkeit, Eleganz, Grazie und Feinheit der Komik selten oder nie erreichten, daher er es für geraten halten mochte, ihm einen derberen Spaßmacher entgegenzustellen, dem er sich vollkommen gewachsen fühlte. Er hatte dazu die Figur eines Salzburger Bauers gewählt, als der er in einer dunklen Joppe, weiten, sich unten verengenden Pumphosen, einem breitbebänderten runden grünen Hute und einer Pritsche im Ledergurte erschien. Außerdem wird noch ein grünledernes Herz erwähnt, das er aufgenäht auf der Brust getragen habe, auf dem sich die Buchstaben H. W. befanden. Der Erfolg, den er damit hatte, erklärt seine weite Verbreitung. Er wurde so populär wie der Harlekin und übertraf darin alle früheren Spaßmacher, wie den Pickelhering, den Jan Bouset ꝛc. Die Bedeutung der Neuerung lag darin, daß durch ihn dem konventionellen Stegreifspiel ein dem vaterländischen Volksleben entnommenes realistisches Element und mit ihm ein Zug frischer Natürlichkeit zugeführt wurde, wozu sich bald neue Ansätze zeigten, insofern die Darsteller der anderen Maskenfiguren Stranitzkys Beispiele folgten, so Weißkern, der seinen Odoardo, Kurtz, der seinen Bernardon, Huber seinen Leander in Aufnahme brachten, von denen es dann nur noch ein Schritt zu den späteren Kasperl, Lipperl, Thaddädl und Staberl und den Anfängen einer lokalen Volksposse war. Karl Weiß (Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen) ist der Meinung, Stranitzky habe an dem Kostüm seines Hanswurst nur in den Burlesken festgehalten, in den Haupt- und Staatsaktionen, (von beiden hat er selbst eine Menge Stücke verfaßt), ihn der Stellung angepaßt, die er darin einnahm. Dies bleibe dahingestellt. Gewiß aber hat sein Kostüm im Laufe der Zeit manche Wandlung erfahren, bis es endlich zu dem umgebildet worden ist, in dem es uns überliefert wurde. Der grüne Hut blieb in Wien lange sein Abzeichen, so daß er noch in dem Kampf der Reform gegen ihn das Losungswort blieb.

Joseph Stranitzky war ein Schlesier und in Schweidnitz geboren. Er hatte das protestantische Gymnasium zu Breslau besucht. Die Jesuiten sollen ihn durch Freibillete zu ihren Theatervorstellungen zu sich herübergezogen, der Rektor ihn aber gerettet haben, indem er ihn so rasch wie möglich nach Leipzig auf die Universität schickte. Ob er mit dem Schernitzky der Velthenschen Truppe identisch, ist zweifelhaft. Die Überlieferung, die ihn mit einem Grafen nach Italien gehen läßt, wo er das italienische Stegreifspiel kennen gelernt habe, ist eben

so unsicher. Gewiß aber hat er seit etwa 1706 zu Wien in Buden und Ballhäusern gespielt im Verein mit Johann Hilferding und einer Anna Nafzerin. Um diese Zeit trug sich der Wiener Gemeinderat mit dem Gedanken, ein Theater zu bauen, um dann nur noch an anderen Orten der Stadt spielen zu lassen, falls dieses besetzt war. Ein italienischer Edelmann, Pecori, war aber ihrem Gesuch um die kaiserliche Genehmigung zuvorgekommen, was zu einem Vertrag der Stadt mit Pecori und zu dem Bau des Kärntnerthortheaters führte. Die Stadt übernahm, es nach Pecoris Plänen zu bauen und das Geld dazu vorzuschießen, das sich der Italiener zu verzinsen verpflichtete; wogegen er als erblicher Direktor eingesetzt werden sollte. Dies würde das Theater den Italienern vollständig überliefert haben. Wahrscheinlich hielt sich der Rat aber versichert, daß Pecori seinen Verpflichtungen nicht nachkommen würde, noch nachkommen könnte, was in der That schon vor Eröffnung des Theaters geschah, worauf der Rat bei der Regierung den Antrag stellte, Pecori gar nicht in den Besitz des Theaters gelangen zu lassen. Die Regierung befürwortete dieses Gesuch. Die kaiserliche Entscheidung fiel aber zu Gunsten Pecoris und der italienischen Schauspieler aus. Der Kaiser will das Haus für sie ankaufen und Pecori eröffnet seine italienischen Vorstellungen darin, ohne einen Heller bezahlt zu haben. Doch blieben die dagegen erhobenen Einwürfe nicht ohne allen Eindruck. Deutsche Komödianten sollten nun mit den italienischen darin abwechseln und der Stadt das Zulassungsrecht dabei vorbehalten bleiben. Stranitzky wurde schon 1712 darin zugelassen und ihm die Spielbewilligung immer weiter verlängert, so daß sich eine gewisse Ständigkeit herausbildete. Doch mußte der deutsche Hanswurst das Haus noch lange mit dem italienischen Harlekin teilen. Ferdinando Danese wird 1720 zum Prinzipale der wälschen Komödie ernannt. Er stand bei Hofe in hoher Gnade, was von Stranitzky nicht gesagt werden kann. Dieser wurde zwar zum Hof-, Zahn-, Bruch- und Wundarzt, doch nicht zum Hofkomödianten ernannt. Um so mehr stand er in der Gunst des Publikums. Von 1717—20 teilte er sich mit Joseph Hilverding in die Leitung der Truppe. Die Geschichte der Hilverding ist noch nicht genügend aufgehellt. Die Träger dieses Namens, denen man in der Theatergeschichte begegnet, gehören jedenfalls verschiedenen Generationen an. Die Familie scheint aus Salzburg zu stammen (Andere glauben aus Italien und erklären den Namen für eine Übersetzung des Bisognosi, der ihr eigentlicher Familienname sei — daher der Name des Pantalon de Bisognosi). Vermutlich ist Joseph

der Vater des Peter Hilverding, der als „Pantalon de Bisognosi“ neben Eckenberg in Berlin spielte und des Wiener Balletmeisters Hilverding von Weven, den wir noch zu begegnen haben. Zu Stranitzkys Truppe gehörten außer seiner Frau und dem genannten Hilverding noch Joseph Felix v. Kurz, das Geserdingsche Ehepaar, Scolary, Radamin und Stänzel (Raab in seiner trefflichen Monographie: Johann Joseph Felix von Kurz sagt: Stängel). Kurz (es ist hier vom Vater des berühmten Bernardon die Rede) entstammte einer adeligen Familie in Kempten und legte, nachdem er Schauspieler geworden, das „von“ ab, das sein Sohn Johann Joseph Felix nachdem er zu Ansehen gekommen war, wieder aufnahm. Auch Kurz der Vater errichtete bald darauf eine eigene Bande, mit der er hauptsächlich Böhmen und Mähren bereiste und der, wie es scheint, Franz Anton Nuth angehört hat. 1720 erhielt die Stadt Wien das schon so oft erbetene Privileg für ihr Schauspielhaus und 1726 starb Stranitzky, der im Ruf eines ehrbaren Wandels und eines guten Hausvaters stand. Er hatte seine Kunst mit Ernst und Eifer betrieben und hinterließ seiner Familie ein ansehnliches Vermögen. Er hatte vor seinem Tode den Hanswurst Prehauser feierlich auf der Bühne als seinen Nachfolger eingesetzt. Das Publikum war in Verlegenheit, ob es dem Empfohlenen Beifall klatschen sollte. Prehauser erwarb seine Gunst, indem er auf die Kniee fiel, die Hände kläglich emporstreckte und possierlich ausrief: „Um Gotteswillen, lachen Sie doch über mich!“ Gottfried Prehauser, 1699 geboren, war ein Wiener Kind, der Sohn eines gräflichen Hausmeisters. Er hatte als Page eine Campagne in Ungarn mitgemacht, war dann mit 17 Jahren zur Bühne gegangen und hatte sich bei verschiedenen Truppen im Lande herumgetrieben, zuletzt bei Hilverding, bei dem er die Rolle des Hanswurst übernahm. Er erwarb darin eine gewisse Berühmtheit, gründete eine eigene Gesellschaft und folgte schließlich dem Rufe Stranitzkys, den er im komischen Ausdruck und in der Verwandlungskunst übertraf. Diese war ein Haupterfordernis seiner Rolle, die sich in jedem Stücke in verschiedenen Gestalten zu zeigen hatte, aus deren jeder, so anders geartet sie war, der Hanswurst gelegentlich schelmisch und verschmitzt herausgucken mußte. Stranitzkys Wittwe führte die Leitung fort, bis 1728 das ganze öffentliche Theaterwesen mit Ausschluß der italienischen Oper, für welche Bellerini ein Privileg besaß, gegen Abfindung der Wittwe, Zahlung von 2000 fl. jährlicher Miete an die Stadt und die Abgabe des dritten Teils der Einnahme an die „reservierte Hofcasse“ und an das Leopoldstädter Zuchthaus — auf

20 Jahre an den Tenoristen Francesco Borosini und den Hoftanzmeister Carl Sellier verpachtet wurde. Prehauser blieb nach wie vor die Seele des deutschen Schauspiels, mußte sich aber gefallen lassen, daß daneben das italienische und die musikalischen Intermezzi gepflegt wurden. An diese wurde der größte Prachtaufwand verschwendet, den die deutsche Komödie, als die stiefmütterlichst behandelte, decken mußte. 1731 richtete die Direktion auch noch im Ballhaus bei den Franziskanern die italienische Burlesca und die musica Bernesca ein. Von 1730—40 zeigten sich in der deutschen Stegreifkomödie neben Prehauser: Leinhas, als Pantalon, der Berliner Andreas Schröter als Bramarbas, F. A. Nuth als Harlekin, Mad. Nuth als bestrickende Colombine, Weiskern als Odoardo und Joseph Karl Huber als Leander und Leopoldl — ein in seiner Art vorzügliches Ganzes, dem später noch Kurz als Bernardon beitrat. Friedrich Wilhelm Weiskern, der einer deutschen Familie in Venedig entstammte und ebenso wie Madame Nuth, die selbst darin auftrat, das italienische Stegreifspiel aus dem Grunde kennen gelernt hatte, war ein stattlicher Mann, der viel auf sein Äußeres hielt. Anfangs hatte er Liebhaberrollen gespielt, war dann zum Pantalon übergetreten, aus dem er sich eine besondere Figur, die er Odoardo nannte, einen grämlichen, doch dabei komischen Alten ausbildete, mit dem er, hauptsächlich durch seinen unerschöpflichen Coupletgesang seinen Ruf begründete. Johann Felix Kurz (er selbst schrieb sich Kurtz), 1715 zu Wien geboren, zeichnete sich schon um 1730 auf der Bühne aus, wo er sich um so rascher durch schlagfertigen Witz und überraschende Erfindungsgabe eine bedeutende Stellung eroberte, als seine Persönlichkeit eine sehr anziehende war und er sich außerhalb der Bühne durch kavaliermäßige und dabei liebenswürdige Haltung auszeichnete. 1737 trat er zum erstenmale im Kärntnerthortheater auf, wo auf deutscher Seite das Stegreifspiel unumschränkt herrschte, durch die obgenannten Darsteller zu großer Blüte gebracht worden war und durch sie eine neue und ganz überraschende Anziehungskraft erhielt. Kurz hatte in der Rolle eines unverschämten, tölpischen Burschen, „einem Mitteldding zwischen Schelmerei und Tölpelei", einer Art Scapin, der den Namen Bernardon trug, einen solchen Erfolg daß er ihn zum Helden einer unzähligen Menge von selbstgeschriebenen Stücken machte, in denen er in immer neuen ergötzlichen und wunder-samen Situationen erschien. Kurz erreichte Prehauser nicht in der Unmittelbarkeit und Frische der Komik, er übertraf ihn aber an Geist und an Schlagfertigkeit des Witzes, die ihn oft zu Unverschämtheiten verleitete. Sein Behagen

am Zweideutigen und seine Neigung zur Satire spottete aller Grenzen. Er kannte die große Welt und scheute sich nicht, sich über ihre Schwächen und Fehler lustig zu machen. Er verschonte selbst die Staatsmänner nicht.

Schon durch den Tod Borosinis war an Sellier allein die Machtfülle beider gefallen. Nach dem Ablauf des Ballerinischen Privilegs wurde ihm aber auch noch das Aufführungsrecht der italienischen Oper zu teil, so daß er nun unumschränkter Gebieter über das ganze öffentliche Theaterwesen Wiens war. Nach dem Tode des Kaisers Karl VI., der ein leidenschaftlicher Liebhaber der italienischen Oper gewesen war, sollte aber eine große Einschränkung dieser letzteren und der Hoffeste überhaupt erfolgen. Maria Theresia drang auf Sparsamkeit und begünstigte die öffentlichen Vorstellungen. Sellier verstand dies zu benutzen. Er stellte sich dem Hofe ganz zur Verfügung, erklärte sich allen Wünschen und Forderungen desselben unterwerfen und doch eine Ersparnis von 26 000 fl. jährlich herbeiführen zu wollen, wenn man ihn mit der Ausrichtung des theatralischen Teils der Hoffeste betraute. Die Kaiserin ging auf seine Vorschläge ein und ließ ihm das an die Burg stoßende Hofballhaus zur Benutzung anweisen, das hierdurch die Wiege des Burgtheaters wurde. Sellier machte sich anheischig, täglich eine Oper oder eine Komödie, sei es italienisch oder deutsch, wie es der Hof verlangte, darin aufzuführen, sei es privatim oder öffentlich, wogegen er im letzteren Falle mit Ausnahme der Hoflogen, für alle übrigen Plätze Eintrittspreise, die in sein Ermessen gestellt waren, fordern durfte. Dieses neue öffentliche Theater erhielt von 1745 an den Namen des Kaiserl. Königl. privilegierten Theaters nächst der Burg. Der Hof war jetzt natürlich mehr als früher genötigt, sich an den öffentlichen Vorstellungen zu beteiligen. „Der Leopold hat'n Buben!“ rief die Kaiserin am 19. Februar 1768 dem Publikum aus der Hofloge zu.

1747 war die theatralische Souveränetät Selliers zu Ende und ging auf den Obersten Rocco Baron de Lo Presti über. Das Theater an der Burg wurde nun Opernhaus und 1748 mit Glucks „Semiramide“ eröffnet. Lo Presti wollte es mit den regelmäßigen Dramen versuchen. Er engagierte Heyderich u. A. Er räumte den regelmäßigen Stücken zwei Tage der Woche ein; allein sie wollten nicht Wurzel fassen, selbst die Krügerschen Lustspiele nicht, die sich im nördlichen Deutschland so großen Beifalls erfreuten, daß bei einem Gastspiele Schönemanns in Hamburg von 91 Vorstellungen 20 auf Krüger mit nur vier Stücken entfallen konnten — geschweige das Gottschedsche

Alexandrinerdrama. Und doch ist es fraglich, ob damals überhaupt ein solches in unveränderter Gestalt in Wien zur Aufführung gekommen und nicht vielmehr immer mit Elementen der Burleske verquickt worden ist. Obschon Lo Presti von der Société des chevaliers unterstützt worden war, hatte er doch schon 1750 einen Verlust von 96 000 fl. 1751 kam der Zusammenbruch. Das Kärntnerthortheater kam an die Stadt. Die Kaiserin behielt sich aber das Recht vor, auch im Burgtheater neben der Oper deutsche Komödien aufführen zu lassen. Lo Presti ward abgefunden, eine Purifikation der Theater angeordnet und der Repräsentationsrat Reichmann damit beauftragt. Eine Theatercensur wurde eingesetzt und den Schauspielern eingeschärft, sich jeder Ungehörigkeit beim Stegreifspiel zu enthalten. Veranlassung dazu hatten gewisse Anzüglichkeiten gegeben, die Kurz sich hatte zu Schulden kommen lassen und von denen die Kaiserin sich beleidigt fühlte. Ihr Unwille geht deutlich aus ihrem Erlaß vom 11. Februar 1752 hervor. „Die Comödie" — heißt es darin — „soll keine anderen Compositionen spillen, als die aus dem frantzösisch- oder wällisch oder spanisch theatris herkommen, alle hiesigen compositionen von Bernardon und anderen sind völlig aufzuheben, wenn aber einige gute doch wären von Weiskern sollten selbe ehender genau durchlesen werden und keine aequivoques noch schmutzige Worte darinnen gestattet werden, auch denen commödianten ohne Straff nicht erlaubt sein, sich selber (derselben) zu gebrauchen." (Teuber, Das Burgtheater, dem ich hier überhaupt folge). Wahrscheinlich um dem Unwillen der Kaiserin aus dem Wege zu gehen, verließ Kurz 1753 Wien und wendete sich nach Prag, wo er bisher schon oft, doch wohl nur gastspielweise mit seiner Familie gespielt hatte. Er hatte 1743 bei einem Besuche seines in Dresden spielenden Vaters Francisca Toscani, „eine arme ganz mittellose Kammermagd geehlicht, die er zur Schauspielerin ausbildete und die, wenn sie auch als solche keine Lorbeeren erntete, doch eine treffliche Hausfrau" war und ihm eine ganze Schar Kinder geboren hat, für die er neben seinen zahllosen Bernardoniaden (meist freien Bearbeitungen französischer Stücke) eine ganze Reihe Kinderkomödien geschrieben hat. Diesmal spielte er aber mit eigener Truppe als Unterpächter Locatellis im Kotzentheater. Im nächsten Jahre kehrte er nach Wien zurück, gewiß in der Hoffnung, daß der Unwille der Kaiserin sich gelegt habe. Doch wurde ihm wohl der Beifall des Publikums, doch nicht die kaiserliche Gnade zu teil, daher er sich nachgerade so unbehaglich hier fühlte, wozu auch der Kampf mit dem regelmäßigen Drama mit beitrug, daß er Wien 1760 nochmals verließ. Er hatte

inzwischen, nachdem seine erste Frau 1755 gestorben war, sich 1758 mit der schönen Tänzerin Teresina Morelli verheiratet und diese trotz ihrer unvollkommenen deutschen Aussprache zur Schauspielerin umgebildet. Er führte mit ihr ein glänzendes Leben, was ihm seine Mittel erlaubten, da er in Wien wöchentlich 40 fl., Teresina 1567 fl. jährlich bezog, wozu noch das Honorar für seine zahlreichen Stücke und die sog. Accidentien kamen, unter denen man die Entschädigungsgelder für außerordentliche Leistungen und die ihnen durch die Hanswurstiaden vielfach auferlegten Unbilden, als Schlägen, Stößen, Ohrfeigen, Fußtritten ꝛc. verstand. Kurz wendete sich wieder nach Prag, wo er nach Locatellis Weggange das Kotzentheater mietete, in dem er nun deutsche Stegreifkomödien, italienische Opern und Ballete aufführte. Er hatte in seiner Truppe Tänzer und Tänzerinnen und italienische Sänger und Sängerinnen. Teresina beteiligte sich an allem und wirkte durch den Zauber ihrer Kunst und ihrer Schönheit. Drei seiner Töchter zeigten sich unter den Tänzerinnen. Es ging alles vortrefflich, bis er plötzlich in einen Streit mit Bustelli wegen des Theaters geriet, bei dem das Recht augenscheinlich auf seiner Seite war. Die Ungnade der Kaiserin sollte ihn aber auch hierbei verfolgen. Der Oberstburggraf von Böhmen, der zu entscheiden hatte, erhielt von Wien folgenden Wink: „Ihro Kaiserliche Majestät hat zu vernehmen gekommen, daß der sogenannte Bernardon oder Joseph Kurtz das Prager Theatrum abermals in Entreprise zu nehmen des Vorhabens sei. Wie nun allerhöchst dieselbe nicht gerne gesehen, daß mit diesem Menschen von neuem angebunden werde, Als habe ich nicht ermangeln sollen, Ew. Excellenz von dieser allerhöchsten Willensmeynung Nachricht zu geben.“ Kurz wurde hiernach ohne weiteres abgewiesen und mußte sich mit einer Abfindungssumme von 100 Dukaten von seiten Bustellis begnügen. Er entließ einen Teil seiner zahlreichen Truppe. Die Entlassenen schlossen sich teils an Brunian in Brünn an, teils gingen sie mit Koberwein, dem Schwager von Kurz zur Wallerottischen Gesellschaft in München über. Kurz selbst wendete sich mit den andern nach Venedig, wo er einen Teil seines Vermögens zugesetzt haben soll. Glücklicher war er in Preßburg, wo er während des Reichstags, trotz der Anwesenheit der Kaiserin, spielte und mit seinen tollsten Bernardoniaden viel Beifall fand. Hier erhielt er einen Ruf nach München, wo der Kurfürst Max Joseph damit umging, ein stehendes Hoftheater zu errichten und dafür das kleine Residenztheater erbaut hatte. Graf Seeau wurde mit der Ausführung dieses Planes betraut und dieser wendete sich seltsamerweise an Kurz mit dem Auftrage, die besten

Schauspieler des regelmäßigen Schauspiels für München anzuwerben. Kurz verfehlte nicht, dafür die nötigen Schritte zu thun. Von den dazu Aufgeforderten aber kamen nur Mad. Mecour, die frühere Dem. Susanne Preißler, die den Balletmeister Mecour geheiratet hatte, den wir bei der Wallerottischen Gesellschaft kennen lernten, von dem sie aber getrennt lebte, und das Brandessche Ehepaar seiner Aufforderung nach. Er hatte zwar in dem jungen Bergopzoom eine entwicklungsfähige Kraft gewonnen, doch reichte dies keineswegs zur Ausführung des gedachten Planes hin und nach dem plötzlichen Abgang des Ehepaars Brandes löste sich das Unternehmen wieder auf. Kurz lenkte wieder in seine Bernardoniaden ein und am 1. Juni 1766 finden wir ihn an der Spitze einer großen Truppe, die neben diesen auch regelmäßige Stücke spielte in Nürnberg, wo er im Fechthaus ein eigenes Theater erbaute. Er spielte hier bis zum 2. Oktober und am 7. Oktober war er bereits in Frankfurt a. M. In den nächsten drei Jahren — heißt es bei Raab — teilte er seine Thätigkeit zwischen Frankfurt a. M. Mainz, Mannheim und Köln. Nach einer den Akten des Mannheimer Theaterarchivs entnommenen Notiz (Fr. Walter, a. a. O. Bd. 1 S. 37) muß er hier in ein ähnliches Verhältnis zu dem kurpfälzischen Hofe getreten sein, wie Sebastiani und Marchand. Zu Mainz, wo eben ein festes Theater entstanden war und wo 1767 Schröder zeitweilig zu ihm trat, gewann er ebenfalls ein bindendes Verhältnis. Außer Schröder besaß er damals schon den gedachten Bergopzoom als Heldenspieler, in der reizenden Johanna Rischar, der späteren berühmten Sacco, eine treffliche Liebhaberin, in Boek einen guten Liebhaber und neben ihm und seiner Gattin, der noch immer schönen Teresina, gehörten auch noch die Ehepaare Danz, Wahr und Eitel zu dem für das regelmäßige Schauspiel bestimmten Teil seiner Truppe.

„Kurz“ — sagt Schröder von ihm — „war kein gemeiner und gewöhnlicher Lustigmacher, sondern wirklich einzig und beifallswürdig in seiner Art. Er spielte jede Rolle mit Ernst und würde in jeder zu edel erschienen sein, wenn sein Anstand nicht immer das Zwerchfell erschüttert hätte.“ Von ihr aber hieß es: „Sie war noch in ihren vierzigsten Jahren eine ausgezeichnete Schönheit. Sie sprach weder geläufig deutsch, noch konnte sie es lesen, so daß sie alle Rollen nur durch Vorlesen lernte. Dennoch entfiel ihr kein Wort und sie sprach richtig, was sie verstand. Vernahm man gleich hier und da die Ausländerin, so gab ihr entzückender Ton, ihr herrlicher Anstand dieser fremden Aussrede selbst im Trauerspiel einen gefälligen Anstrich. Im Lustspiele war sie vollends zu Hause und in Goldonischen Stücken

unübertrefflich." Kurz hatte in Frankfurt schon 1766 den Bau eines festen Theaters begonnen. Doch scheiterte dies an den Einwänden des evangelischen Predigerkollegiums. Kurz mußte sich genügen lassen, auf dem Roßmarkte einen Holzbau von mehreren Rängen errichten zu lassen, der bis zum Herbst 1767 stehen blieb, dann aber abgebrochen und nach Köln überführt wurde. In Köln, wo Brockmann und Frau noch zur Kurzschen Truppe stießen, soll, wie Ennen (a. a. O.) erzählt, schon Sebastiani die Erlaubnis erhalten haben, ein festes Theater zu bauen, was aber erst durch Kurz zur Ausführung gebracht worden sei, der es 1771 eröffnet habe. Es hätte Kurz schon ähnlich gesehen, denn er suchte überall, wo er hinkam, auf den Bau fester und eingerichteter Theater hinzuwirken. Merlo weiß aber nichts davon zu berichten. Auch waren die Verhältnisse des großen Bernardon nicht mehr dazu angethan. Er war trotz aller seiner großen Erfolge durch das glänzende Leben, das er führte, so in Schulden geraten, daß er gerade damals von der Prinzipalschaft zurücktreten und sie seiner Frau überlassen mußte. Vom Oktober 1768 an spielte die Kurzsche Truppe in Frankfurt schon unter Teresina, was auch zur Ostermesse 1769 wieder geschah. Sie hatte bereits die Erlaubnis erwirkt, in der Michaelismesse wieder zu spielen, als sie von hoher Stelle nach München berufen wurde. Von München ging sie nach Innsbruck, wo Bergopzoom sie verließ. In Salzburg soll die Truppe aufgelöst worden sein, doch müßte sie sich neu gebildet haben, um später von Afflisio nach Wien berufen werden zu können. Inzwischen war in Wien dem Grafen Franz von Esterhazy die Oberaufsicht über das ganze Wiener Theaterwesen erteilt und ihm der Graf Jacob Durazzo als ausführender Direktor zur Seite gestellt worden. 1753 wurde Graf Kaunitz-Rietberg Staatskanzler, als der er bald großen Einfluß auf die Theaterangelegenheiten gewann, was zur Folge hatte, daß das französische Theater vor dem italienischen bevorzugt wurde. Eine französische Komödie wurde nun unter Jean Louis Hebért im Burgtheater errichtet, das Kärntnerthortheater ausschließlich der deutschen eingeräumt, die natürlich am meisten zurückgesetzt wurde. Während das deutsche Theater 1755 68 418 fl. einbrachte und nur 17 840 fl. kostete, betrug die Einnahme des französischen nur 25 251 fl., der Gagenetat allein aber 29 750 fl. Die Opéra comique war mit dem französischen Theater ebenso verbunden, wie die musikalische Burleske, auch Oper genannt, mit dem deutschen. Auch hatte jedes Theater sein Ballet. Hilverding von Weven war Balletmeister am deutschen Theater, er war neben Noverre bahnbrechend für den dramatischen Tanz und

hat viele Ballete komponiert. Da Weiskern Regisseur des deutschen Theaters war, so kann man sich vorstellen, wie sehr das Stegreifspiel hier begünstigt wurde. Doch war er klug genug, das regelmäßige Schauspiel, das von dessen Anhängern immer dringender verlangt wurde, daneben zu dulden. Dies läßt sich schon aus der Zusammensetzung der Truppe erkennen, die 1761 aus folgenden Darstellern bestand, als: Prehauser (mit 2210 fl.), Weiskern (1375 fl.), Leinhas (770 fl.), Heyderich (600 fl.), Jacquet und Frau (935 fl.), Mayberg (660 fl.), Brenner und Frau (990 fl.), Kirchhoff und Frau (1100 fl.), Stephanie der Ältere (550 fl.) Die Damen Lorenz (Mutter und Tochter 1210 fl.), Elenson (660 fl.), Mecour (550 fl.), Marr (605 fl.) und Schwagerin (580 fl.) Die beigesetzten Gehalte beweisen, um wie viel höher im Wert die Hauptdarsteller der Burleske gegen die der regelmäßigen Stücke standen. Gustav Friedr. Kirchhoff, der Sohn eines Organisten trat 1749 als Student in Halle zur Schönemannschen Gesellschaft. Er bildete sich hier zu einem tüchtigen Schauspieler aus, ging 1756 zur Schuchschen Gesellschaft über, wurde auf ein Jahr selbst Prinzipal, folgte 1760 einem Rufe nach Wien, wo er indes nicht lange aushielt und 1764 bei einer kleinen Truppe (der Köppeschen) starb. Wogegen Stephanie der Ältere, gleichwie etwas später dessen jüngerer Bruder Gottlieb für lange zu Säulen des Burgtheaters wurden. Sie waren Söhne des Hospitaldirektors Stephan von St. Bernhard in Breslau. Der ältere, Christian Gottlob, 1733 geboren, trat gegen den Willen der Eltern bei Schuch zur Bühne. Beide mußten auf obrigkeitlichen Befehl ihren Namen verändern und hingen demselben das „ie" an. Christian wurde von Weiskern nach Wien berufen. Er wird besonders in tragischen Rollen gelobt, doch mußte er auch im Stegreifspiel mitwirken, wie seither schon die jüngere Lorenz, die Prehauser zur trefflichen Colombine ausgebildet hatte. Auch Joh. Heinr. Friedr. Müller aus Halberstadt (sein eigentlicher Name war Schröter) hat von der Schuchschen Gesellschaft schauspielerisch seinen Ausgang genommen. Er trat dann zu Schönemann über und kam 1751 ans Wiener Theater, um das er sich sehr verdient gemacht hat. Er hat beim Abschied von diesem (1802) seine Lebensgeschichte veröffentlicht, die für die Geschichte des Burgtheaters in diesem Zeitraum von Wichtigkeit ist. Das Stegreifspiel mußte er erst von Prehauser, Weiskern und Jacquet erlernen. Er spricht nicht ohne Bewunderung davon. „Ihr Vortrag verdiente nachgeschrieben zu werden" — heißt es bei ihm — „besonders von denen, welche die Liebhaberrollen spielten. Das Extemporieren trägt — ich weiß es

aus Erfahrung — außerordentlich viel zur richtigen Geberdensprache bei, verlangt Gegenwart des Geistes und Aufmerksamkeit und bewirkt einen wahrhaften, nicht deklamatorischen, sondern aus der Natur herausgehobenen Vortrag." Dies war es wohl auch, was dem Wiener Stegreifspiel eine so große Widerstandskraft gab. Verfolgte es doch hierdurch eine ähnliche Richtung, wie diejenige, die jetzt im nördlichen Deutschland herrschend zu werden begann, die auf ausdrucksvolle Naturwahrheit ausgehende Richtung, die hier wie dort sich gegen das konventionelle Alexandrinerdrama aufwarf. Gleichwohl war es ein Irrtum, zu glauben, daß, weil der Stegreifspieler gewissermaßen mit dem Schauspieler den Dichter in sich vereinigte, er der größere Schauspieler sei und mit Geringschätzung auf denjenigen herabsehen könne, der erst das, was er spielt, auswendig lernen mußte. Es fragt sich nur, was für ein Dichter er war! Auch bedurften die Stegreifspieler der Dichter noch immer. Sie plünderten dazu hauptsächlich die französischen und die italienischen Dramatiker. Jenes geschah von Heubel, Weiskern, Mayberg und Huber, dieses von Defraine, Elenson, Laudes. Huber hatte 1757 die schöne Lorenz geheiratet, die sich hier zu einer so glänzenden Schauspielerin entwickelt hatte. Er starb schon drei Jahre später, wonach sie den Schauspieler Brückner heiratete. Hubern verdankte Wien die erste Aufführung von Lessings Sarah Sampson — aber in welcher Gestalt! Mußte der Hanswurst doch auch hier seinen Platz erhalten! Selbst Minna von Barnhelm verfiel durch Weiskern noch diesem Schicksale. Man ging wohl auch mit Goldoni nicht besser um und dachte doch länger daran, diesen und jenen nach Wien zu berufen.

Die Stegreifspieler schrieben sich ihre Stücke jetzt zum größten Teil selbst. Welche Masse von Stücken hat ihnen nicht allein Kurz gegeben! Es wurde jetzt überhaupt zu einem Nebenverdienste der Schauspieler. Unter den außerhalb der Bühne stehenden Theaterdichtern nimmt für das Stegreifspiel damals Philipp Haffner eine der ersten Stellen ein. Er war 1731 zu Wien geboren, der Sohn eines Amtsdieners der Reichskanzlei. 1755 eröffnete er seine fruchtbare Thätigkeit mit „Megära, die fürchterliche Hexe oder das verzauberte Schloß des Herrn von Eichhorn" womit er sich das Wiener Theater eroberte. Er erhielt für jedes Stück 100 fl., später eine feste Anstellung mit 400 fl. jährlichem Gehalt. Anfangs ging er wie die meisten Verfasser derartiger Theaterentwürfe nur darauf aus, die stehenden Charakterfiguren in immer neuen, glaublichen und unglaublichen Lebenslagen vorzuführen, später wählte er aber Typen und

Verhältnisse aus dem Wiener bürgerlichen und Volksleben dazu, wodurch er den Grund zu der Wiener Lokalposse legte. Er führte nun diese Stücke zum Teil weiter aus. Natürlich waren sie auch so weit im Volksdialekte geschrieben, dessen die Stegreifspieler sich ja überhaupt hier bedienten.

Durazzo hatte trotz allem manche Verdienste. Besonders seine Förderung Glucks muß anerkennend hervorgehoben werden. Doch waren die Tage auch seiner Herrschaft gezählt. Auch er scheiterte am Geldpunkt. 1759 stand er vor dem Bankerott. Er machte, um sich zu halten, zwar einen verzweifelten Versuch, indem er außer anderen Zuschüssen, die Ermächtigung nachsuchte, das Pharao, wie in Mailand, am Theater einzuführen und für jeden Tisch (wahrscheinlich für den Abend) 6 Dukaten erheben zu dürfen. Die Kaiserin bewilligte einen Zuschuß von 150 000 fl. jährlich und gestattete auch das Spiel, jedoch mit der Einschränkung, daß nur spielen durfte, wer Zutritt zu den Redouten des Hofs hatte, das Spiel mit der Vorstellung enden und der Verlust bar ausgeglichen werden mußte. 1764 wurde Durazzo zum Botschafter in Venedig und Graf Wenzel Spork, ein Vetter des kunstsinnigen Spork, denwir in Prag kennen lernten, zum „K. K. Hofkammermusik- und General-Spektakel-Direktor" beider Hoftheater ernannt. Das Kärntnerthortheater war zwar 1761 abgebrannt, aber geräumiger aufgebaut und am 4. Juli 1753 wieder eröffnet worden. Spork hatte schon zu den Krönungsfeierlichkeiten Joseph II. als deutscher Kaiser in Frankfurt a. M. große Vorbereitungen getroffen, als der am 18. August 1764 erfolgende Tod des Kaisers Franz I. eine lange Unterbrechung aller Theaterangelegenheiten herbeiführte und es sogar schien, als ob das Burgtheater ganz eingehen sollte. Endlich wurde das ganze Theaterwesen an den „Balletkompositor" Franz Ant. Christ. Hilverding (von Weven) in Pacht gegeben, wobei das Hazardspiel aufgehoben und er verpflichtet wurde, die angestellten Schauspieler und Musiker ꝛc. beizubehalten und ihnen die alten Gagen fortzuzahlen. Er hatte keinen Pachtzins zu leisten, erhielt aber auch keine Subvention und konnte jeden Augenblick gekündigt werden. Die Tanzkunst war zu einer Grundlage der Schauspielkunst geworden. Wer als Schauspieler sein Glück machen wollte, mußte auch im Tanz und Gesang etwas leisten. Hilverding hatte sich als Balletmeister einen nicht unbedeutenden Ruf erworben. Eva Maria Weigel ging aus seiner Schule hervor. Sie kam 1744 an die Oper in London, wo sie 1749 Garricks Gattin wurde. Jedes der beiden Theater hatte sein eigenes Balletkorps. Neben dem Ballet und dem deutschen

regelmäßigen Drama blühte noch immer die Hanswurstkomödie fort. Auch ihre Stunde sollte aber bald schlagen. Auch Wien sollte seine Theaterreform haben. Dies hatte Bewegungen und Veränderungen im Theaterwesen des nördlichen Deutschlands zur Voraussetzung, die ich zuvor ins Auge zu fassen und darzustellen habe. Schon in dem eben besprochenen Zeitraum drängte, wie wir sahen, alles zum Bruche mit dem alten Konventionalismus der Bühne und zu ihrer Konsolidierung. Konventionell muß in einem bestimmten Umfange, wie jede künstlerische Darstellung überhaupt, auch jede schauspielerische, wegen Absicht und Zweck der Darstellung und der Natur ihrer Mittel sein. Man mag im Realismus und der Naturwahrheit der Darstellung so weit gehen, wie man will — immer wird weder die Bühne und ihre Dekoration noch der Schauspieler das in Wirklichkeit sein können, was sie noch so täuschend darzustellen beabsichtigen. Es wird immer auf Konvention beruhen, daß wir es dafür halten. Auch geschieht in Wirklichkeit alles zu anderen Zwecken, daher in ganz anderer Weise, als hier, wo alles nur darauf gerichtet ist, dem Zuschauer anschaulich und vernehmbar zu werden, um einen bestimmten Eindruck auf ihn zu machen. Hier beruht alles auf Nachahmung, und die Vorbilder dazu konnte man ursprünglich nur im Leben später aber auch in Geschichte, Sage und Dichtung finden. Man konnte nach ihnen auch selbst wieder ähnliche oder verwandte Charaktere und Begebenheiten erfinden. Nachdem sich Darstellungen dieser Art auf der Bühne ausgebildet hatten, war es endlich noch möglich, die Vorbilder der dramatischen Nachahmung auf der Bühne zu suchen, so weit sich auch diese vielleicht von den ursprünglichen Vorbildern im wirklichen Leben entfernt hatten. Es entstand hierdurch eine traditionelle Kunst, die noch konventioneller als die ursprüngliche, unmittelbar dem Leben entlehnte war und in Gefahr stand, es in immer stärkeren Grade zu werden. Dieser Gefahr war die Tragödie mehr, als das Lustspiel, ausgesetzt, weil dieses nicht so wie jene vorzugsweise das Leben früherer Zeiten, sondern das der unmittelbaren Gegenwart nachzuahmen hatte und hierdurch immer wieder auf dieses verwiesen wurde. Die Renaissancetragödie war es schon deshalb im höchsten Grade, weil man damit ursprünglich nur die altgriechische und altrömische wieder herzustellen suchte. Natürlich konnte auch das Lustspiel und seine schauspielerische Darstellungsweise traditionell und konventionell werden. Die stehenden Maskencharaktere des italienischen Stegreifspiels beweisen es hinlänglich, nicht minder die Haupt- und Staatsaktionen und die Burlesken. Nur daß das Konventionelle der Spielweise hier ganz anderer Art

als das der Renaissance- und der Alexandrinertragödie war. Jedenfalls ging die Natürlichkeitsrichtung vom Lustspiele aus, indem dieses zuerst dazu anregte, die Vorbilder nicht auf der Bühne, sondern wieder im Leben zu suchen und dieses in seinen Erscheinungen zu beobachten und zu studieren, was sogar, wie ich zeigte, in der Burleske geschah. Die volkstümlichen Stücke Holbergs und die Lokalposse, welche dieser Richtung in der Schauspielkunst so großen Vorschub geleistet haben, waren selbst schon Produkte derselben. Für den Sieg dieser Richtung aber wurde entscheidend, daß man anfing, bei ernsten und tragischen Schauspielen wieder dasselbe zu thun und mit der Überlieferung der französischen Tradition zu brechen, welche die Helden der Tragödie auf kriegerische Helden und fürstliche Personen einschränkte, und ein bürgerliches Drama, ein bürgerliches Trauerspiel ins Leben zu rufen, und dieses in ungebundener Rede behandelte. Die Engländer sind hierin allen anderen Nationen vorausgegangen. Schon die Zeit Shakespeares kannte bei ihnen ein bürgerliches, aber meist noch in Versen behandeltes Trauerspiel, ja man hat ihm selbst eines und das andere zugeschrieben. Jetzt waren Lillo und Moore mit neuen Versuchen dieser Art hervorgetreten, die auf Deutschland herüber wirkten und hier einen epochemachenden Eindruck hervorbrachten. Während im nördlichen Deutschland diese Natürlichkeitsrichtung nicht nur die Haupt- und Staatsaktionen und die Harlekinaden, sondern auch die Alexandrinertragödie nach und nach völlig verdrängte, gab sie in Wien den ersteren neues Leben und eine andauernde Widerstandskraft, hier wo die Hanswurstspieler sich zuerst von allen deutschen Schauspielern, so sehr auch die übrigen darnach strebten, eine stabile Bühne erobert hatten. Der Übelstand, auf den ich schon früher hindeutete, daß die Verschiedenheit der Spielweise es erschwerte, ein gutes Zusammenspiel herzustellen, trat nun im nördlichen Deutschland immer mehr hervor. Die älteren Schauspieler waren hier entweder aus dem Stegreifspiele oder aus der ihm hierin entgegengesetzten Neuberschen Schule hervorgegangen; die jüngeren schwankten zwischen dieser und der neuen Natürlichkeitsrichtung hin und her. Dies machte sich besonders bei den beiden Truppen geltend, die jetzt hier die bedeutendsten Rollen spielten und deren Führer, Schönemann und Koch, sich lange unter Neuberschen Einfluß entwickelt hatten und doch der Natürlichkeitsrichtung dann wieder Bahn brachen. Schönemann hatte der Neuberschen Truppe zehn Jahre, Koch mit einer nur kurzen Unterbrechung, während welcher er nach der ersten Auflösung bei Sophie Schröder kurz vor dem Zusammenbruch ihrer Truppe und dann bei Kurz in

Prag Unterkunft fand, fast zwanzig Jahre lang angehört und sich ihre Spielweise völlig zu eigen gemacht. Koch warf man vor, die Hand nie, wie er zu thun pflegte, in die offene Weste gesteckt zu haben, ohne damit einen Halbzirkel zu beschreiben und sie mit derselben geschwungenen Bewegung ihren Rückzug nehmen zu lassen. Diese steife, tänzerhafte Geziertheit der Gestikulation hing mit der getragenen, das Metrum hervortreten lassenden Vortragsweise des Alexandriners zusammen und machte sich in der Tragödie ungleich mehr, als im Lustspiele geltend. Wie hätte sonst Koch, wie es allgemein geschah, wohl als unerreichtes Muster in der Darstellung Molièrescher Rollen hingestellt werden können, für die er sich in Straßburg an französischen Darstellern geschult haben soll? Wie sehr aber auch beiden der Geist der Neuberschen Schule zur anderen Natur geworden war, so ist es doch Schönemann gewesen, der die neue Natürlichkeitsrichtung auf der deutschen Bühne eingeführt hat, so konnte doch Koch bei Eröffnung seines Theaters sich in Leipzig feierlich gegen alle Affektation erklären. Dies war nicht ohne Schwierigkeit durchzusetzen. „Unter den Damen,“ sagt Eduard Devrient, „schien das Muster der Neuber unvergänglich zu sein. In vornehmen und tragischen Rollen herrschte der preciös gezierte Ton, sah man die geschwungenen Armbewegungen, flatterte immerdar das Schnupftuch in der Hand als die Flagge ausbündiger Noblesse.“ Was mußte sich Lessing noch gegen die konventionellen Bewegungen ereifern, die er die „gleichgültigen“ nannte! Wenn dies ohne Zweifel Auswüchse und Nachteile der Neuberschen Bühnenreform waren, so darf doch nicht verkannt werden, daß durch sie die Schauspielkunst erst auf höhere Ziele verwiesen, von vielen der ihr anhaftenden Schlacken befreit und schon hierdurch veredelt und gehoben worden ist. Doch auch das sittliche Leben der Schauspieler und damit zugleich die gesellschaftliche Stellung des Schauspielerstandes ward es in nicht geringem Grade durch sie, worin Koch und Schönemann ihrem Beispiele folgten.

VI.

Die Natürlichkeitsrichtung, das Streben nach Konsolidierung, Versuch ein Nationaltheater zu gründen und Lessings Gegenreform.

Koch suchte ebenfalls ein Verhältnis zu Gottsched zu gewinnen und dieser nahm ihn mit Freuden an. Doch konnte es keinen Bestand

haben, weil Koch seine Selbständigkeit wahren und das, was er für das Gedeihen seiner Truppe für nötig hielt, nicht aufopfern wollte. Zunächst spielte er 1750 in Leipzig auf einem freien Theater in Richters Garten, zur Michaelismesse aber im Blumenberg, aus dem er Neubers verdrängt hatte, und Ostern 1751 in seinem neu eingerichteten Theater in Quandts Hofe. Gottsched hatte ihm dabei ratend zur Seite gestanden. Die Logen dieses Theaters umgaben das Parterre im Halbkreise. Der Platz in der Mittelloge kostete 16 gr., der der Seitenlogen 8 gr., der Parterreplatz zum Sitzen 6 gr., zum Stehen 4 gr. Im Jahre 1752 bestand seine Truppe aus ihm, seiner Frau, Wolfram, Bruck, Mylius, Schubert, Witthöft, Leppert, sowie aus Frau Schumann, Frau Hartmann mit zwei Töchtern, Frau Klotsch, frühere Kleefelder, Frau Steinbrecher, die schon seit lange von ihrem Manne getrennt lebte, mit ihrer Tochter Karoline Elisabeth (geb. 1733). Die Mutter wurde jetzt in alten Koketten gerühmt, die Tochter schwang sich zu einer vorzüglichen Darstellerin von empfindsamen Liebhaberinnen auf, war aber auch vorzüglich in Rollen, wie Lenchen in „Der Teufel ist los". Bruck und die Steinbrecher, die man die deutsche Favart nannte, waren bei Koch die Stützen der Oper. Joh. Martin Leppert (auch Lepper), der Sohn eines Ratssalzfaktors in Leipzig, war Läufer bei dem jungen Grafen Schmettau gewesen. Später wurde er Hofnarr bei August dem Starken und nach dessen Tode lustiger Rat bei Graf Brühl. Dieser mag ihn vielleicht Koch empfohlen haben, der bei seinem dürftigen Repertoire ohne Harlekinaden nicht auskommen zu können glaubte. Nachdem Leppert noch in demselben Jahre von Koch wieder entlassen worden war, errichtete er selbst eine Truppe. Er spielte 1755 mit ihr in Kochs Theater als Untermieter. Wie Schuch und nach diesem Hilverding, griff später auch er neben seinen Harlekinaden zum regelmäßigen Drama, so daß er 1758 vom Hofmarschall Schönberg dem kurprinzlichen Ehepaar als Förderer des guten Geschmacks empfohlen werden konnte. 1753 erhielt Koch in Joh. Gottfr. Brückner, dem Sohn eines Predigers (1730 geb.), einen schätzbaren Zuwachs. Dieser hatte anfänglich studieren sollen, trat aber in Berlin zum Buchhandel über und wurde schon hier von den französischen Schauspielern mächtig zur Bühne gezogen. In Leipzig, wo er die Kochsche Gesellschaft sah, die, wie er fand, eine ähnliche Spielweise zeigte, vermochte er diesem Zuge nicht mehr zu widerstehen. Sein vielseitiges Talent sollte sich unter Kochs Leitung sehr rasch in glänzender Weise entwickeln. Koch war ein trefflicher Bühnenvorstand und Regisseur, ein wohlwollender,

rechtschaffener Mann, der seinen Weg besonnen und beharrlich verfolgte. Bis 1757 hat er alle Messen in Leipzig regelmäßig besucht und öfter daselbst noch außer den Messen gespielt, wogegen er damals in Dresden gar nicht aufgetreten zu sein scheint, was um so auffallender ist, als er große Reisen vermied. Er würde am liebsten, wenn es damals schon thunlich gewesen wäre, an nur einem festen Theater geblieben sein. In seinem Repertoire hielt er an dem regelmäßigen Drama, wie er es bei Neubers kennen gelernt hatte, fest, verschloß sich deshalb aber neuen davon abweichenden Erscheinungen nicht, wie es Neubers auch nicht gethan haben würden und Holbergs Lustspiele zum Teil bereits aufgenommen hatten. Er brachte die bürgerlichen Schauspiele von Lillo und Moore, die empfindsamen Lustspiele des Destouches und seiner Nachahmer zur Darstellung, nahm aber auch, da er die Harlekinaden ausschloß, die wieder aufkommenden Singspiele und Operetten auf, die er sogar förderte, weil er für sie in Bruck und der Steinbrecher bedeutende Talente besaß. Epochemachend wurde dafür die alte englische Operette: „Der Teufel ist los“, nachdem er sie von Felix Weisse neu hatte bearbeiten und von dem Chorrepetitor Standfuß mit neuen Gesängen versehen lassen. Sie wurde von ihm am 6. Oktober 1752 in Leipzig zum erstenmale mit größtem Erfolge gegeben. Von ihr ging die Entwickelung des neuen musikalischen Dramas in Deutschland aus, das zunächst Liederspiel und komische Operette umschloß. Gottsched, der schon an Kochs Duldung der Harlekinaden, an seiner Förderung der Natürlichkeitsrichtung Anstoß genommen hatte, wurde hierdurch aufs höchste gereizt. Eine neue Polemik für und wider entspann sich, die durch Frau Gottscheds Übersetzung der satirischen Schrift des Baron Grimm: „Der kleine Prophet von Bömisch-Broda“ eingeleitet wurde, die sie mit beißenden Anmerkungen gegen Koch und die Operette: „Der Teufel ist los!“ versah. Rost antwortete mit einem Prolog, den Frau Koch auf der Bühne vortrug, und mit einer poetischen Epistel: „Der Teufel an den Herrn G., Kunstrichter der Leipziger Schaubühne“. Koch besaß nichts von der Kleinlichkeit Schönemanns, der eine Sophie Schröder lieber von sich gehen ließ, als ihr 8 gr. wöchentliche Zulage zu bewilligen. Er verstand seine Leute besser an sich und sein Unternehmen zu fesseln. Für die erste Darstellung einer neuen Oper erhielt (nach Blümner) jeder (?) Darsteller 2 Gulden extra, für jede Wiederholung 1 fl., was sich allmählich bis zu 1 Louisdor und 1 Dukaten gesteigert haben soll. Das erste Beispiel eines Spielhonorars. Es gab damals noch kein besonderes Personal für die Oper, sondern die Schauspieler

wurden je nach ihrer Fähigkeit dazu mit verwendet, wie später, nachdem es ein besonderes Opernpersonal gab, einzelne Mitglieder desselben auch im Schauspiel Verwendung fanden. Im April 1756 wurde von Koch Lessings „Sara Sampson“ zum erstenmale in Leipzig mit großem Beifall gegeben. Doch brach Koch bald darauf, wegen des ausgebrochenen Kriegs hier die Vorstellungen ab. Die preußische Generalität versuchte vergeblich, ihn zurückzuhalten, doch versprach er, sich um einen entsprechenden Ersatz zu bemühen. Er wendete sich dafür zunächst an Ackermann, der die Einladung annahm. Er selbst aber entließ seine Truppe.

Inzwischen hatte sich Schönemann nach seinem kurzen Auftreten in Leipzig (Mai 1750) nordwärts gewendet, zuerst nach Rostock, wo die Einleitungen zu seinem Engagement von dem mecklenburgischen Hofe stattfanden, worauf er über Stralsund nach Hamburg ging, und hier wahrscheinlich im Opernhaus spielte, aus dem seine Widersacherin Frau Sophie Schröder längst wieder verdrängt worden war. Es hatte ihr zu ihrem übereilten Unternehmen, nicht, wie sie späterhin zeigte, an Direktionstalent, wohl aber an den dazu nötigen Mitteln und an Erfahrung gefehlt, obschon sie an Ackermann einen treuen Berater hatte. Die Hilfsquellen, die einzelne ihrer Verehrer und Gönner, insbesondere der Resident Willers, Besitzer des Opernhofes (nicht aber des Opernhauses) ihr eröffnet hatten, versiechten nur zu bald. Schon anfangs reichten sie nicht zur Anschaffung einer eignen Garderobe ꝛc. hin, so daß es für sie eine Art Notwendigkeit war, sich pachtweise in den Besitz des Opernhauses zu setzen, zu dem ein gewisser Bestand von Kostümen und Dekorationen gehörte. Sie hatte nicht bedacht, daß sie den Hamburgern fast nichts anderes zu bieten vermochte, als das, was bei Schönemann seine Anziehungskraft schon verloren hatte, obschon er damals noch ungleich größere Darstellungskräfte als sie jetzt besaß. Neu war bei ihr eigentlich nur, daß sie noch einige Rollen spielte, die vorher die jüngere Spiegelberg, und Ackermann einige andere, die vorher Schönemann gespielt hatte. Wenn sie daneben auch einige Stücke zur Aufführung brachte, die man noch nicht bei diesem gesehen, so erhoben sie sich doch kaum über das Niveau des Mittelmäßigen. Daß von 250 Vorstellungen 47 auf das Trauerspiel kamen, ist nach heutigen Repertoirebegriffen eher viel als wenig. Besonderes Gewicht war mit Recht auf das Lustspiel gelegt, zumal man, wie man es in einem Vorspiel betonte, die Natürlichkeit zur Führerin erwählt hatte. Der Harlekinaden glaubte sie sich aber nicht ganz entschlagen zu sollen, teils in Rücksicht auf den Geschmack der Hamburger,

teils in Ansehung des Harlekins Steinbrecher, den sie sonst nicht genügend zu beschäftigen wußte. Trotz alledem wurden vom 28. März 1742 bis 1. März 1743 nicht mehr als 17 Thaler durchschnittlich von jeder Vorstellung eingenommen. Später sank die Durchschnittseinnahme auf 10 Thaler herab. Eine Reise nach Rostock und Kiel brachte etwas bessere Ergebnisse. Uhlich und Starke wurden verloren, Heyderich mit seiner jungen Frau, der geborenen Tummler, und Koch durch die erste Auflösung der Neuberschen Truppe gewonnen. Kaum daß sie am 10. Februar 1744 die Vorstellungen in Hamburg wieder aufgenommen hatte, wurde sie durch Mingotti aus dem Opernhause verdrängt. Die arme Prinzipalin mußte nun mit unzulänglicher Garderobe und ungenügenden Dekorationen in dem früheren Lokal der Wandertruppen, dem Hof von Holland in der Fuhlentwiete und später in einem noch tiefer stehenden Gasthofe Unterkunft suchen. Nur selten zeigt sich die Welt aber bereit, denjenigen zu unterstützen, dessen Verfall in die Augen springt. Gewiß war Ackermann hauptsächlich durch die Aussicht, einen seinem Talente entsprechenderen Wirkungskreis bei der Schröder zu finden, bestimmt worden, sich ihr anzuschließen, doch hatte dabei wohl auch eine stille Neigung zu der schönen, genial beanlagten und gefeierten Frau mitgewirkt, die vielleicht im Geheimen erwidert wurde. Der Gedanke, daß sie eine verheiratete Frau sei, dürfte jedoch beiden Zurückhaltung auferlegt haben. Zum Überfluß tauchte der Gatte noch selbst in Person auf. Er hatte von ihrer Prinzipalschaft gehört und seine Stellung verlassen, vielleicht in der Hoffnung, eine behaglichere Existenz bei seiner Gattin zu finden. Sie, schuldbewußt, vermochte nicht, ihn zurückzuweisen. Vielleicht weil das Mitleid den Weg zur früheren Liebe gebahnt hatte, vielleicht, um sich aus der Verwirrung ihres Herzens zu retten, ließ sie es zu, daß der alte vertrauliche Umgang sich wieder einstellte und nicht ohne Folgen blieb. Es scheint jedoch, daß das Verhältnis unter dem Einfluß des immer näher rückenden geschäftlichen Zusammenbruchs sehr bald ein unleidliches wurde, umsomehr, als Schröders Neigung zum Trunk keineswegs überwunden war. Das Ehepaar ging wieder auseinander. Schröder wendete sich zurück nach Berlin, wo er sein Amt von einem andern besetzt fand, Ackermann, nachdem die Truppe sich aufgelöst hatte, nach Mecklenburg zu Verwandten und Mad. Schröder zurück nach Schwerin, wo sie die im Stiche gelassene Stickschule wieder aufnahm. Was ihr damals nicht gelungen war, eine Verbindung mit dem Hofe zu gewinnen, ward ihr jetzt leicht, wahrscheinlich weil dieser sie in Rostock als Schauspielerin gesehen nud Interesse an ihr ge-

nommen hatte. Die Prinzen Friedrich und Ludwig und die Prinzessin Ulrike übernahmen sogar Patenstelle bei ihrem am 2. November 1744 zur Welt gekommenen Söhnlein, dem Sprossen ihrer seltsamen Wiedervereinigung mit ihrem noch seltsameren Gatten, der den Namen Friedrich Ulrich Ludwig erhielt und nachmals der bedeutendste und berühmteste Schauspieler des ganzen Jahrhunderts wurde. Die von ihrer glänzenden Höhe so rasch und grausam niedergestürzte Frau fügte sich still in ihr Schicksal und ihren neuerwählten bescheidenen Beruf, wenn auch die alte Theaterlust und vielleicht auch die gewaltsam unterdrückte Neigung zu Ackermann, der sich ab und zu in Schwerin zeigte, sich manchmal in ihr geregt haben mögen. Indessen ging Ackermann mit neuen Plänen um, und als es ihm endlich geglückt war, auf den Namen und die Kosten eines Danziger Theaterenthusiasten, Namens Dietrich, eine eigene Truppe um sich versammeln zu können, lud er auch seine frühere Prinzipalin zur Teilnahme ein die ihm aber, wie es scheint, erst nach längerem Zaudern Folge geleistet hat.

Schönemann schloß diesmal in Hamburg die Harlekinaden vollständig aus. Auch nur ein Vorspiel kam diesmal zur Aufführung. Das Trauerspiel wurde aber ebenfalls eingeschränkt. Dagegen brachte er das rührende Lustspiel in größere Aufnahme. Das Lustspiel bildete überhaupt den Hauptstock seines Repertoires. Der frühe Tod Joh. Christ. Krügers war deshalb für ihn ein großer Verlust, weil er ihn vor allen deutschen Lustspieldichtern der Zeit geschätzt hatte. Krüger hatte ihm wohl an zwölf Originalarbeiten gegeben und außerdem noch die Marivauxschen Lustspiele übersetzt. Vom 5. Oktober an spielte Schönemann in Schwerin und diesmal auf der Bühne, die im großen Tanz- und Redoutensaale des Schlosses errichtet worden war. Der Herzog Christian Ludwig II. und die Erbprinzessin Louise Friederike interessierten sich sehr dafür. Auch in Rostock ließ jetzt der Herzog ein kleines Komödienhaus erbauen, damit er hier spielen konnte. Das wichtigste aber war, daß er mit seiner Truppe im Juli 1751 mit anständigem Gehalt unter gewissen Bedingungen förmlich in herzogliche Dienste genommen wurde. Das Anstellungsdekret ist nicht mehr zu finden gewesen. Doch scheint es, daß er sich verpflichtet hatte, überall, wo es dem Herzog beliebte, acht Monate jährlich gegen einen Zuschuß von 2000 Thalern zu spielen, der sich später bis auf 4000 Thaler steigerte, wogegen er während der vier Sommermonate für eigene Rechnung auf Reisen gehen konnte. Der Kostüm- und Dekorationsaufwand für die Vorstellungen bei Hofe wurde noch

überdies vom Herzog bestritten. Schönemann fühlte sich durch diesen Vertrag des leidigen Kampfes ums Dasein und aller Sorge darum entrissen. Er scheint es in den ersten Jahren zur Hebung seiner Gesellschaft benutzt zu haben. Die Beurteilungen seiner Truppe aus dieser Zeit sprechen ebenso dafür, wie die Vorreden seiner, der Gottschedschen nachgebildeten Schaubühne, die die von ihm zum erstenmale zur Darstellung gebrachten und noch ungedruckten Stücke enthielt und deren erster Teil 1748 erschien. In diesen Vorreden, besonders denen der ersten Jahre, erscheint er sichtlich um die Hebung des Schauspielerstandes bemüht. Er bekämpft, wie die Vorurteile und die Hinderungen, die sich dem Gedeihen einer guten Truppe entgegenstellten, auch die Gefahren, die dem Schauspielerstande daraus erwuchsen, daß sich ihm leider zu viele nicht aus innerem Beruf, sondern nur aus Eitelkeit und aus Liebe zu ungebundenem Leben widmeten, sowie aus der Überschätzung und Schmeichelei unwissender und böswilliger Zuschauer und Beurteiler. Hans Devrient erklärt diese ersten Jahre am Schweriner Hofe für die Glanzzeit der Schönemannschen Bühnenleitung. Die Grundlage war noch immer die Neubersche oder vielmehr die französische Schule. Wie diese von dem jeweiligen Stande der Mode beeinflußt wurde, so war auch sie gewissen dem entsprechenden Veränderungen unterworfen. Wie bei den Franzosen und so auch bei Koch und bei Schönemann, wurde das Lustspiel, sowie das ganz in Prosa geschriebene bürgerliche Schauspiel um vieles freier und natürlicher gespielt, als die ganz vom Zwange der Konvention und der Regeln beherrschte Alexandrinertragödie. Charakteristisch für Schönemann scheint noch die Einschränkung der Gestikulation auf möglichst wenige Bewegungen und eine noch aus den Staats- und Hauptaktionen stammende übertreibende Effekthascherei gewesen zu sein. Selbst ein so großer Schauspieler wie Ekhof, war wenigstens im Lustspiele nicht ganz davon frei. Er, dem die Natur in seiner äußeren Erscheinung so vieles versagt hatte, suchte es durch unablässiges Studium und durch Versenkung in den Geist seiner Aufgaben vergessen zu machen und wurde hierdurch für seine Spielgenossen ein leuchtendes Vorbild. Dies war für Schönemann von um so größeren Wert, als Ekhof alle Eigenschaften zu einem vorzüglichen Regisseur besaß und ihn daher überall wo es nötig war, aufs beste vertreten konnte. Bei dem Ehrgeiz, den Ekhof hatte, barg es jedoch die Gefahr, Eifersucht und Unzufriedenheit in der Truppe hervorzurufen und bei Schönemann den Hang zur Bequemlichkeit, der ohnedies durch die Sorglosigkeit seiner Stellung geweckt worden war, noch zu fördern. Je mehr Ekhof sich

in das Wesen seiner Kunst versenkte und die Ansichten anderer dabei mit zu Rate zog, desto mehr mußte er einsehen, wie weit seine Standesgenossen in der Mehrzahl davon entfernt waren, Zweck und Mittel ihrer Kunst zu erkennen, und wie notwendig es wäre, diese Erkenntnis bei ihnen herbeizuführen und zu vermitteln. Er kam hierdurch auf den Gedanken, dies zunächst bei den Mitgliedern der Schönemannschen Truppe zu versuchen, indem er zu diesem Zwecke eine Vereinigung ihrer Mitglieder gründete, der er den anspruchsvollen Namen einer Akademie gab. Am 5. Mai 1751 legte Ekhof den versammelten Mitgliedern den von ihm ausgearbeiteten Entwurf zu ihr vor, der auch Schönemann, als Präses, beitrat. Ekhof wurde zum Vicepräses, zum Propositor und zum ersten Lektor gewählt. Seiner Beredsamkeit war es gelungen, alle Mitglieder mit Ausnahme von Fabricius zur Unterschrift der von ihm vorgeschlagenen Statuten zu bestimmen. Dieser erklärte jedoch, sich ihnen ohne Unterschrift unterwerfen zu wollen. Ekhof war und blieb die treibende Kraft des Unternehmens, dessen Schwierigkeiten man leicht einsehen wird, wenn man den damaligen Zustand des Standes bedenkt, dem noch immer eine gewisse Verwilderung anhaftete. Dies geht deutlich aus den Bestimmungen hervor, die Ekhof zur Sicherung des Unternehmens für nötig hielt. Jeder der Unterschriebenen verpflichtete sich bei Strafe von 8 Sch. bei jeder der aller 14 Tage abzuhaltenden Sitzungen zu erscheinen. Keiner durfte sich dabei weder betrunken, noch in einer anderen „Unordnung des Verstandes" zeigen. Jeder sollte sich aller unanständigen Späße, aller Sticheleien und Heftigkeiten, aller pöbelhaften Ausdrücke bei scharfer Strafe enthalten. — Die in diesen Versammlungen zu verhandelnden Gegenstände sollten

1. in Vorlesung der zu spielenden Schauspiele,
2. in gründlicher Untersuchung ihrer Charaktere und in vernünftiger Überlegung, wie sie zu spielen seien,
3. in unparteiischen, aber offenen Beurteilungen der dargestellten Stücke und ihrer Darstellung,
4. in Betrachtungen über die Schauspielkunst und ihrer einzelnen Teile und
5. in bescheidenen Anmerkungen über die Pflichten des Schauspielers im gemeinen Leben (S. Näheres bei H. Devrient a. a. O.)

bestehen.

Es stellte sich aber sehr bald heraus, daß die Mitglieder innerhalb der Versammlungen anders dachten, als außerhalb derselben und die Vorschläge wohl genehmigt, doch nicht befolgt würden. Dies konnte

mit der Zeit um so weniger besser werden, als Schönemanns Eifer für das Gedeihen der Gesellschaft mehr und mehr nachließ. Die Reden, die Ekhof in der Versammlung hielt, lassen erkennen, welche hohe Meinung er von seinem Stande hatte, welche hohe Forderungen er an ihn stellte, zugleich aber auch, wie wenig die Mitglieder der Truppe reif für eine solche Auffassung waren. Im weiteren Verlaufe der Sitzungen wurden die Grundsätze einer Lehre vom Drama und einer Theatergesetzgebung festgestellt. Nichtsdestoweniger sah er ein, daß seine Bemühungen fruchtlos sein würden. Ende Juni 1754 fand aller Wahrscheinlichkeit nach die Schlußsitzung statt. „Ich war Mensch" — soll er, nach Reichard, gesagt haben — „als ich die Akademie ins Leben rief, und konnte alle die Hindernisse, die Widerspenstigkeiten, die elenden Spöttereien nicht voraussehen." Ohne alle Nachwirkung blieb die Ekhofsche Akademie aber nicht, wäre es auch nur insofern, als dessen darin gehaltenen Reden uns noch heute ein wertvolles Vermächtnis sind. Für seine Zeit kamen seine Lehren vielleicht zu früh, oder wenn nicht für seine Zeit, so doch für eine im Niedergang begriffene Truppe. Überhaupt legen Künstler, insbesondere Schauspieler, selten Wert auf Lehren. Ekhof gehört zu den Wenigen, die sie nicht bloß annahmen, sondern auch suchten, weil er sich durch eigenes tiefes Nachdenken gebildet hatte. Er mußte erleben, daß ein ebenso großer, ja größerer Schauspieler, Schröder, der viel jünger als er war, ihn bedeutete: er sei selbst mehr geneigt, Lehren zu geben, als sie sich geben zu lassen. Darum glaube ich, daß Ekhof, wie es sich an der 1755 zur Schönemannschen Truppe gekommenen Sophie Schulz zeigen sollte, weit mehr durch sein Beispiel und seine praktischen Anleitungen, als durch seine Doktrin fördernd gewirkt hat. Schönemann scheint inzwischen das Selbstspielen so ziemlich aufgegeben und das Einstudieren der Stücke Ekhof fast ganz überlassen, ja sich vielleicht schon mit der Idee getragen zu haben, das Wanderleben ganz aufzustecken und sich auf seine Stellung am Schweriner Hof zu beschränken, denn er ging damit um, sich in Schwerin ein Haus zu bauen, um sich daselbst ein festes Heim zu gründen. Der Bau unterblieb, doch nur weil Schönemann es vorzog, ein fertiges Haus zu erwerben. Besonders trug zu seiner Lässigkeit die erwachte Pferdeliebhaberei bei, die ihn verleitete, mit seinem Sohne und in Rücksicht auf diesen einen Pferdehandel zu beginnen, der ihn mehr, als gut war, in Anspruch nahm. Doch glaube ich nicht, daß er das Engagement und die Entlassung der Darsteller und den Erwerb neuer Stücke ganz aus der Hand gegeben habe. Ich bin überzeugt, daß z. B. die Wahl

des bürgerlichen Trauerspiels: „Georg Barnewell oder der Kaufmann von London“ von Lillo, das am 25. Oktober 1754 bei ihm in Hamburg mit großem Erfolge in Scene ging, von ihm selber getroffen worden ist. Die Bemerkung auf dem Theaterzettel: „Dieses Stück ist der erste Versuch von dem heutigen Geschmack der Engländer in Trauerspielen“, rührt sicher von ihm her. Wenn die im nächsten Jahre in Hamburg veröffentlichte Übersetzung des Stücks nicht von ihm angeregt worden ist, so lag sie doch wahrscheinlich jener Darstellung schon zu Grunde. Ob die Aufnahme des Ballets in die Vorstellungen am Schwerinschen Hofe eine freiwillige oder geforderte war, läßt sich nicht entscheiden. Gewiß aber verlangte damals der Hof nach Abwechslung, da er aus diesem Grunde einen Teil der Locatellischen Operngesellschaft von Hamburg verschrieb. Vom September 1755 bis in den März 1756 spielte sie hier abwechselnd mit Schönemann, der 1755 Schwerin gar nicht verlassen zu haben scheint, wenigstens weiß Hans Devrient nichts davon zu berichten. Am 30. Mai 1756 trat der Tod des Herzogs Ludwig dazwischen. Ein furchtbarer Schlag für Schönemann, da er seine Entlassung nach sich zog. Der Nachfolger teilte die theatralischen Neigungen seines Vorgängers nicht. Er sann vielmehr auf Ersparungen. Wie wenig sich Schönemann dessen versah, erhellt aus seinem Hauskauf, der erst im vorausgehenden Januar abgeschlossen worden war. Glücklicherweise hatte er alle Vorbereitungen zu einem neuen Gastspiel in Hamburg getroffen, das im Juni eröffnet wurde. Dazu hat nach dem Erfolge des Barnewell ohne Zweifel gehört, sich ähnlicher Stücke zu bemächtigen, wozu sich ihm Moores Schauspiel: „Der Spieler“, von dem schon 1754 in Hamburg eine Übersetzung erschienen war, und Lessings Trauerspiel „Miß Sara Sampson“ anboten, das in Frankfurt a. O. und Berlin so großen Beifall gefunden hatte. Dies schließt nicht aus, daß Ekhof als Berater hierauf mit Einfluß gewonnen hat. Das allgemeine Verlangen nach Abwechslung, dem er schon in Schwerin durch Einführung von Balleten und Opern hatte nachgeben müssen, glaubte er aber auch bei seinem bevorstehenden Gastspiele berücksichtigen zu sollen. Wie abfällig dies auch von einzelnen Geschichtschreibern, z. B. von H. Devrient, beurteilt worden ist, so hatte er, wie der Erfolg es beweist, damit den Geschmack der Hamburger doch richtig beurteilt, da er während seines bis in den Dezember hineinreichenden Gastspiels hier sehr gute Einnahmen hatte. Gewiß war es ein Rückschritt, daß er neben den Balleten sogar die Harlekinaden wieder aufnahm und stand in einem sonderbaren Widerspruch mit der gleichzeitigen Förderung

des auf Naturwahrheit gerichteten Dramas. Wenn er für dieses in Ekhof, der hier wieder eine Reihe neuer Glanzrollen fand, und in Madame Starcke ein paar vorzügliche Darsteller besaß, so gewann er für die Harlekinaden in dem Wiener Bernardonspieler Anton Gantner, der von Braunschweig kam, und später Dem. Rainer heiratete, ein vorzügliches Talent, das auch im regelmäßigen Drama, in derbkomischen Rollen gute Verwendung fand. Von Hamburg ging es nach Kiel und Lübeck. Noch immer boten sich ihm neue tüchtige Kräfte an. Vom aufgelösten Kochschen Theater kam Madame Steinbrecher und Tochter, die wohl nur aus Rücksicht auf Ekhof, dem Schwager der ersteren, Aufnahme fanden. Joh. Friedr. Brandes, der sich später unter Förderung Lessings zum brauchbaren dramatischen Schriftsteller entwickelte und Joh. Heinr. Friedr. Müller, die beide in der Theatergeschichte eine bedeutende Rolle spielen sollten, traten als Anfänger hinzu. Beide haben über diesen Abschnitt der Schönemannschen Truppe in ihren Selbstbiographien berichtet. Gerade jetzt scheint ein Zerwürfnis zwischen Ekhof und Schönemann Platz gegriffen zu haben, das wohl verschiedene Ursachen hatte. Daß die Entlassung Steinbrechers dazu die Veranlassung gegeben habe, ist zweifelhaft, da möglicherweise diese Entlassung erst eine Folge des Zerwürfnisses war. Vielmehr scheint Ekhof, nachdem ihm von Schönemann eine so große Machtvollkommenheit eingeräumt worden war, es um so weniger vertragen zu haben, daß dieser die Zügel der Führung selbst wieder ergriff, als es in einem von seinen Ansichten ganz abweichenden Sinne geschah, worüber es dann zum Bruche kam. Im Juni 1757 verließ Ekhof mit seiner Frau die Schönemannsche Truppe. „Durch Ekhofs Abgang" — heißt es bei Brandes — „waren die mehrsten und besten Schauspiele zerrissen und Schönemann sah sich genötigt, zu extemporieren" — d. h. er mußte Ekhofs Rollen zum Teil selbst übernehmen und da er sie nicht mehr richtig im Kopfe hatte, sie auch nicht neu lernen wollte, sich mit Extemporieren zu behelfen suchen. Die alten Burlesken wurden mehr und mehr wieder hervorgezogen. Doch das Interesse versiegte für sie. Schönemann, des Theaterlebens müde, dachte an Rückzug, wozu der immer näher drohende Krieg das seinige beitrug und nachdem ihm, wie es scheint, durch Löwen, der inzwischen seine Tochter geheiratet hatte, die Aussicht auf eine kleine Civilanstellung in Schwerin eröffnet worden war, löste er am 2. Dezember 1757 seine Gesellschaft auf. Er war damals noch keineswegs mittellos. Er besaß außer seinem zwar nicht schuldenfreien Hause in Schwerin, sein Theater, das, nach der Versicherung seiner Tochter,

damals eines der besteingerichteten war. Auch brachte ihm die kleine Stellung als herzoglicher Rüstmeister jährlich 150 Thaler ein. Allein er sollte dessen nicht froh werden, dafür sorgte sein mißratener Sohn und eine zweite Heirat, die er nach dem 1770 erfolgten Tode seiner ersten Frau geschlossen hatte, die ihm durch vierzig wechselvolle Jahre eine treue Gefährtin gewesen war. Schönemann mußte sich noch durch eine lange Zeit der Not, Trübsal und Armut hindurchschlagen, bis ihm der Tod die ersehnte Ruhe gab. Er starb von der Welt vergessen am 16. März 1782 in Schwerin. Auch seine zu großen Hoffnungen berechtigende Tochter, der wir noch in der Zeit ihres Glanzes zu begegnen haben werden, starb nur ein Jahr später in Not und Bedrängnis, nachdem ihr ihr Gatte 12 Jahre früher vorausgegangen war. Eine Bittschrift, die sie ein Jahr vor ihrem Tode an die Herzogin gerichtet hatte, war unerwidert geblieben.

Trotz der Bedrängnis, in der sich Schönemanns führerlos gewordene Truppe befand, ging sie nicht auseinander, sondern war um einen neuen Prinzipal bemüht. In ihrem Namen wendete sich Starcke an Koch und da dieser sich nicht sofort entschied, forderte man den alten Kollegen und „Schulmeister“ Ekhof zur Übernahme der Truppe auf. Dieser, der sich mit seiner Frau zur Schuchschen Gesellschaft nach Danzig begeben hatte, entsprach sofort dem Verlangen und übernahm mit Starcke und dem Balletmeister Mierke die Leitung. Man besaß aber weder Kostüme, noch Dekorationen, und spielte zwar so in Kiel, doch nur um das Unhaltbare des Unternehmens einzusehen, so daß man sich nochmals an Koch wendete, der diesmal der Aufforderung Folge leistete und Ostern 1758 sich einstellte. Der Grundsatz möglichster Stabilität wurde auch jetzt von ihm festgehalten. Er machte Hamburg zur Hauptstätte und zum Mittelpunkt seiner Wirksamkeit, von wo er nur kleine Reisen, besonders nach Lübeck unternahm. Er erkannte rasch, daß der Geschmack der Hamburger vornehmlich auf Befriedigung der Schau- und Lachlust gerichtet war und selbst die Gebildeten nach häufiger Abwechslung verlangten. Das Beispiel der Neuber, die gerade durch die Hartnäckigkeit zu Grunde gegangen war, mit der sie dem Publikum, wider dessen Neigung, einen Geschmack aufzwingen wollte, den sie für den besseren hielt, stand ihm warnend vor Augen. Wie Schönemann in der letzten Zeit, faßte auch er ein vielseitiges Repertoire ins Auge, in dem Burlesken, Ballete, musikalische Intermezzi und Singspiele nicht fehlten. Wie in Leipzig begünstigte er vorzugsweise letztere. Es war jedoch ein nicht hinreichend begründeter Vorwurf, daß er die neuere, bessere Dichtung darüber völlig ver-

nachlässigt habe. Wie Schönemann hatte auch Koch mit seinem Repertoire in Hamburg guten Erfolg, wie bei Schönemann kam es hierdurch zum Bruche mit Ekhof; doch fiel das erst in das Jahr 1764. Durch die Auflösung des kürzlich entstandenen Weimarischen Hoftheaters, die der Tod des Herzogs bewirkte, hatte Kochs Truppe einen ansehnlichen Zuwachs erhalten. Theophilus Doebbelin (1727 zu Königsberg geboren) war nach mancherlei Schicksalen zur Neuberin, kurz vor Auflösung ihrer Truppe, getreten. Er besaß Talent und einen auf das Hohe gerichteten Sinn, aber wild und excentrisch wie er war, neigte er zu einer übertreibenden, an die Manier der Helden der Haupt- und Staatsaktionen erinnernden Darstellung. Unter dem Einflusse Ackermanns, zu dem er 1754 trat, dürfte dies aber eine wohlthätige Einschränkung erfahren haben. Kurze Zeit später gewann er eine größere Summe in der Lotterie, die er zu einer Bildungsreise verwendete, um das Spiel der berühmtesten Schauspieler kennen zu lernen und sie womöglich noch übertreffen zu können. Nach seiner Rückkehr gründete er selbst eine Truppe, wozu ihn Gottsched angeregt haben soll, um ihn gegen Koch auszuspielen. Er hatte dazu in Dresden die Schauspieler des Impresario Moretti angeworben, mit ihnen in Erfurt und Weimar gespielt und zwar mit solchem Erfolge, daß ihn der Herzog von Weimar mit seiner Truppe, die er durch Bruck, Witthöft und Madame Mecour verstärkt hatte, in seine Dienste nahm. Schon im nächsten Jahre hatte Doebbelin aber die Gunst des Herzogs verscherzt, der ihn entließ, die Truppe jedoch beibehielt und J. F. Brückner, der mit seiner Frau von Koch, nachdem dieser seine Truppe aufgelöst hatte, zu Schuch getreten war, mit ihrer Leitung betraute. Ein Jahr später erfolgte aber die Auflösung. Brückners, Bruck und Witthöft gingen nun wieder zu Koch, wo Brückner zwar sein Fach durch Ekhof besetzt fand, aber dafür mit vielem Glück das der Chevaliers übernahm. Gleich nach beendetem Krieg wendete sich Koch, da sein sächsisches Privileg immer noch zu Recht bestand, wieder nach Sachsen. Er hatte in Leipzig nichts Eiligeres zu thun. als sein Theater in Quandts Hof wieder herzustellen, das durch den Krieg verwüstet worden war. Zur Michaelismesse 1763 wurde es wieder eröffnet. Der Tod Friedrich August II. und der seines Nachfolgers Friedrich Christian unterbrachen seine Wirksamkeit hier und machten die Neubewerbung um das sächsische Privileg notwendig. Die Zwischenzeit wurde zur Rückkehr nach Hamburg benützt, wo er noch immer das Theater im Opernhofe pachtweise besaß. Hier fand die Entzweiung mit Ekhof statt, der sich zu

seinem einstigen Spielgenossen bei Schönemann, zu Ackermann begab, der nur eben mit seiner Truppe nach Hannover gekommen war. Ekhof hatte seit jener Zeit diesen nicht wieder gesehen, dem Koch bald darauf in Hamburg das Feld überließ und wieder nach Sachsen zurückkehrte. Hier fand Koch bei Hofe alles für sich sehr günstig gestimmt. Man bot ihm sogar eine feste Anstellung zunächst auf ein Jahr an. Koch ging, weil er die Abhängigkeit von dem Directeur des plaisirs von Dieskau scheute, nur mit Zaudern darauf ein. Er bekam dazu das kleine kurfürstliche Theater im Zwinger angewiesen und gleichzeitig die Befugnis, in Leipzig während und außer der Messen und zwar ganz allein innerhalb der Ringmauern der Stadt zu spielen, ein Privileg, das im Fall seines Todes auf seine Wittwe übergehen sollte. Auch nach Aufhebung des Verhältnisses in Dresden, die schon im nächsten Jahre stattfand, behielt er das Recht, im Zwingertheater zu spielen. Koch wollte nun ersichtlich Leipzig zur Hauptstätte seiner Bühnenwirksamkeit machen und war, wie es scheint, bemüht, dazu ein besonderes Schauspielhaus zu erwerben, was ihm dann rasch gelungen sein würde. Denn da in einer Eingabe des Leipziger Magistrats an die Regierung vom Jahre 1772 ausdrücklich seine Verdienste um die Erbauung des neuen Schauspielhauses hervorgehoben werden, so ist es wohl mehr als wahrscheinlich, daß Koch auf den Entschluß des Kaufmanns Gottlieb Benedict Zemisch, aus eigenen Mitteln ein solides anständiges Schauspielhaus auf der ihm dazu von der Landesherrschaft angewiesenen Bastei am Ranstädter Thore zu erbauen, bestimmend eingewirkt hat, wie er ja auch von diesem dabei zu Rate gezogen worden ist und der erste Pächter desselben wurde. Das Nähere über dieses Gebäude kann man in Blümners Geschichte des Theaters in Leipzig finden, hier sei nur erwähnt, daß es vier Ränge darbot. Der Einlaßpreis war für den Platz in den Logen des 1. Ranges und der Mittelloge des 2. auf 16 Gr., in den übrigen Logen des 2. Ranges und der Mittelloge des 3. auf 12 Gr., in den übrigen Logen des 3. Ranges auf 8 Gr., auf die Galerie des 4. Ranges auf 4 Gr., im Parterre auf 6 Gr. außer den Messen festgesetzt. In den Messen fand eine Erhöhung der Preise mit Ausnahme des Parterre und der Galerie um $^1/_3$ und $^1/_2$ statt. Das neue Haus wurde den 6. Oktober 1766 mit „Herrmann" von Joh. Elias Schlegel und der „Unvermutheten Rückkehr" von Reynard eröffnet. Die Vorstellungen fingen um 5 Uhr an, was zu Kollisionen mit der Universität und zur Beschränkung der Vorstellungen außer den Messen auf zwei Wochentage, Mittwoch und Sonnabend, führte. Dabei konnte Koch nicht bestehen, daher er einen

Ruf nach Weimar annahm und seine Vorstellungen außer den Messen in Leipzig einstellte. Zwar erhielt er 1769 vom Hofe die Ermächtigung, außer den Messen viermal in der Woche, mit Ausnahme des Sonntags, zu spielen, doch gab er deshalb das zu Weimar gewonnene Verhältnis nicht auf, sondern spielte außer den Messen nicht mehr in Leipzig. Dies erregte natürlich hier Unzufriedenheit, was von dem Prinzipal Christian Wäser, einem geborenen Dresdener, zur Erlangung der Erlaubnis benutzt wurde, ein eigenes hölzernes Schauspielhaus vor dem Grimmaischen Thore errichten zu dürfen. Wäser hatte 1763 in Reval eine eigene Truppe begründet, mit der er in norddeutschen Städten herumgezogen war. Seine Truppe war mit Ausnahme seiner Frau und des Schauspielers Schmelz, den er jedoch in Leipzig an Koch verlor, nur eine sehr mittelmäßige, doch besaß er einen guten Balletmeister, Namens Kummer, durch den er sein Publikum fand. Kochs Gesellschaft bestand dagegen außer ihm und seiner Frau, aus Künstlern wie Schuberth, Witthöft, Löwe, Henke, Brückner, Koch, Hübler, Klotsch, Wolland, Herlitz, und den Frauen Starcke, Löwe, Steinbrecher mit Tochter, Schick und Huber, zu denen nun noch Schmelz und Frau traten. Da Wäser auch außer den Messen in seinem Theater spielte, so bewirkte Koch gegen ihn ein Verbot, das jedoch neue Unzufriedenheit hervorrief. Um dieser zu steuern, war Koch schon bereit, unter Aufgabe seines Verhältnisses zu Weimar, die Leipziger Vorstellungen außer den Messen wieder aufzunehmen, als durch den Tod des jüngeren Schuch das preußische Privileg frei wurde, um das er sich nun bewarb, und das er auch ohne weiteres erhielt. Er brach daher Ende Mai 1771 seine Vorstellungen in Leipzig wieder ab und eröffnete sie am 10. Juni in Berlin mit „Sara Sampson". In der Ostermesse 1772 spielte Koch wieder in seinem Theater in Leipzig neben Doebbelin in der Wäserschen Bude, dessen Truppe damals (nach Blümner) aus Lambrecht, Thering, Merschy, Engelmeyer, Schulz, Hempel, Klinge, Klos, Schütz, Felbrich und den Frauen Doebbelin und Tochter, Schulz, Jacquemain, Merschy, Hohl, Stunzius und Endemann bestand. Doebbelin spielte hier unter andrem die „Eugenie" von Beaumarchais; Koch brachte dagegen Lessings „Emilia Galotti" zur Aufführung, (die aber schon am 13. März zum erstenmale in Braunschweig von der Doebbelinschen Truppe, wie es scheint, gegen den Willen Lessings und von Koch am 6. April in Berlin gegeben worden war) mit Dem. Steinbrecher (Emilia), Schuberth (Odoardo), Mad. Starcke (Claudia), Herlitz (Prinz), Brückner (Marinelli), Schmelz (Appiani), Mad. Koch (Orsina), Witthöft (Angelo). Am 5. Januar 1775 starb Koch im Alter von 75 Jahren in Berlin.

Als Sophie Schröder im Frühling 1747 mit ihrem Söhnchen in Danzig ankam, um in die neue Gesellschaft Ackermanns zu treten, stand dieser schon für sich und sie mit Hilverding in Unterhandlung, der mit seiner Truppe nach Rußland gezogen war, wohin beide mit dem kleinen Schröder nun nachfolgten, der sein erstes Debut in Petersburg vor der Kaiserin Elisabeth ablegte, die ihn dafür auf den Schoß nahm. Sein Vater scheint inzwischen gestorben zu sein, denn 1749 vermählte sich die Mutter mit Ackermann, was ihnen mehrere Tausend Rubel an Hochzeitsgeschenken einbrachte, so beliebt müssen beide in Petersburg gewesen sein. Auf ihrer Rückreise nach dreijährigem Aufenthalte in Rußland, entschloß sich Ackermann in Königsberg ein eigenes Schauspielhaus zu errichten. Dies müßte bei der Wander- und Abenteuerlust Ackermanns verwunderlich erscheinen, wenn nicht wie Litzmann sagt, die Frau die Seele des Unternehmens, der Kopf der Direktion gewesen wäre. Sie hatte sich im Laufe der Zeit alle Eigenschaften einer guten Prinzipalin erworben, wodurch sie in mancher Weise an die Neuber erinnerte, mit der sie auch die Neigung zu poetischen Ansprachen, Prologen und Festspielen teilte. Sie übertraf ihren Mann an Energie und Festigkeit des Willens und an Sparsamkeit, wogegen er sie vielleicht schauspielerisch noch überragte. Ihre Stärke lag in gefühlvollen Rollen, doch spielte sie auch die vorlauten Molièreschen Zofen ganz meisterhaft und zählte überhaupt zu den besten der damaligen Schauspielerinnen. Dabei besaß sie ein seltenes Lehrtalent, da ihr ebensowenig eine Feinheit, als ein falscher Accent entging. Ackermann war von Natur für die neue Natürlichkeitsrichtung wie geschaffen. In seinem Spiele gab es nichts Konventionelles, nichts Überliefertes. Er besaß die Kunst, sich in jeden Charakter und in dessen augenblickliche Lage so einzuleben, daß alles, was er sagte, unmittelbar aus dessen eigenster Empfindung zu kommen schien. Schröder, der ein ebenso feiner, wie strenger Beobachter war, stellt ihn als komischen Darsteller noch weit über den tragischen. Wennschon er auch hier vortreffliches geleistet hätte, wäre er dort jederzeit vollkommen gewesen. „Ich erinnere mich nicht“ — heißt es bei ihm — „in den langen Jahren meiner Beobachtung eine einzige Übertreibung von ihm gesehen zu haben.“ Bei solcher wechselseitigen Ergänzung hätte die Ehe beider eine sehr glückliche gewesen sein können, wenn das Verhältnis, das sich zwischen ihnen und dem kleinen Schröder ausbildete, nicht einen tiefen Schatten darauf geworfen hätte. Die Eltern behandelten ihn mit wachsender und oft bis zur Lieblosigkeit gehender Strenge, was leider mehr von der Mutter, als von Ackermann,

dessen Gutherzigkeit allgemein anerkannt wurde, ausgegangen zu sein scheint. Es war, als ob sie in dem Kleinen fortan einen Mahner an eine dunkle Stelle ihres Lebens erblickt hätte. Hatte Ackermann ihr die Geburt des Knaben jemals zum Vorwurf gemacht? Es läßt sich nichts dafür anführen. Bei der früh entwickelten Intelligenz des Knaben und seiner scharfen Beobachtungsgabe, konnte ihm das Unrecht, das er erlitt, nicht verborgen bleiben, wohl aber mußte es ihm durch den Kontrast des Beifalls, der ihm auf der Bühne schon als Kind zu teil wurde, noch empfindlicher werden. Er schrieb es jedoch hauptsächlich seinem Stiefvater zu, dessen leicht aufwallende Heftigkeit mit seinem hochfahrenden, eigenwilligen Trotz häufig zusammenstieß, was mit den Jahren zu immer heftigeren Konflikten führte, die wiederholt einen tragischen Ausgang zu nehmen drohten, wenn nicht die Gutmütigkeit Ackermanns und die Angst der Mutter immer wieder eine Versöhnung angebahnt hätten, die aber niemals von Dauer war.

Inzwischen hatte Ackermann nicht nur das Privileg für die Provinz Preußen, sondern auch die Ausdehnung desselben auf die ganze preußische Monarchie erworben, was ihm gestattete, seine Wanderfahrten weit auszudehnen. Er besuchte damals Warschau, Glogau, Frankfurt a. O., Halle, Magdeburg, Berlin, Stettin und Danzig. In Berlin hatte er 1755 mit der Konkurrenz Schuchs zu kämpfen, die er nur bei Einzelnen zu überwinden vermochte. Zum Glück gehörte der damals in Berlin lebende Lessing zu ihnen, der die Erstaufführung seiner eben fertig gewordenen „Sara Sampson“ nicht Schuch, sondern (wie schon berührt) ihm anvertraute, der sie aber nicht mehr in Berlin, sondern erst in Frankfurt a. O. zur Darstellung bringen konnte. Es galt einen Entscheidungskampf zwischen der neuen, von Lessing ergriffenen Natürlichkeitsrichtung und der von Gottsched begünstigten Alexandrinertragödie. Beide Parteien standen einander schroff gegenüber. Der Sieg war auf seiten Lessings und zwar ein vollkommener und epochemachender. Die Darstellung hatte ihren Anteil daran. Ackermann spielte den Mellefont, seine Frau die Marwood, der elfjährige Schröder die Arabella, die ältere Dem. Hartmann (wie Litzmann vermutet) die Titelrolle und Schröter den alten Sampson. Außer ihnen gehörten der Truppe damals das Ehepaar Antusch (die Frau war sehr brauchbar im Lustspiele), Doebbelin, Frau Hartmann mit noch einer jüngeren Tochter, sowie der Komiker und Balletmeister Finsinger mit seiner schönen Frau an. Am 24. November d. J. wurde von Ackermann in Königsberg das neue Haus eröffnet. Die Vorstellungen, bei denen das Trauerspiel und das bürgerliche Schau=

spiel bevorzugt wurden, hatten viel Beifall. Gleichwohl sollten sie bald wieder eingestellt werden. Der ausgebrochene Krieg drohte auch diese Gegenden zu ergreifen. Man fürchtete eine russische Invasion und Ackermanns erwogen, ob es nicht vorteilhafter wäre, derselben auszuweichen und westwärts nach dem Rhein oder auch nach der Schweiz zu gehen und das Haus seinem Schicksale zu überlassen. Eine doppelte Einladung, die eine von Leppert nach Warschau, die andere von Koch nach Leipzig (s. S. 175), sollte die Sache zu rascher Entscheidung bringen. Im Januar 1757 war Ackermann mit seiner Truppe bereits in Leipzig. Der kleine Schröder war diesmal zurückgeblieben. Die Eltern hatten ihn kurz nach Eröffnung ihres Theaters dem Collegium Fridericianum zur Erziehung übergeben. Wie die Verhältnisse einmal lagen, war es vielleicht das Klügste, ihn fremden Händen anzuvertrauen. Nur trafen sie dabei immer eine unglückliche Wahl. Anfangs hatten sie zur Überwachung des Knaben eine Person bestellt, die zwar eine gewisse Anhänglichkeit an den Eltern gehabt zu haben scheint, aber daneben sehr bedenkliche Eigenschaften besaß, die Souffleuse der Truppe, die aus Liebedienerei oder aus einer mehr oder weniger gerechtfertigten Abneigung gegen den Knaben zur Vergiftung des unglücklichen Verhältnisses beitrug. In Warschau hatten die Eltern den Knaben in das dortige Jesuitenkollegium gethan, wodurch sie ihn beinahe verloren hätten, da man hier auf dem besten Wege war, ihn seiner Familie abwendig zu machen. Im Königsberger Friedericianum betrachtete man ihn wegen seiner Herkunft als räudiges Schaf, das man bei erster Gelegenheit wieder auszustoßen gedachte und diese Gelegenheit bot sich rasch genug dar. Da Ackermanns in Leipzig ihre Rechnung nicht fanden, waren sie ihrem ursprünglichen Plane gemäß weiter westwärts gezogen. In Frankfurt a. M. ging es nicht besser, obschon sie gefielen und in der schönen Friederike Sophie Hensel eine damals unvergleichliche Tragödin von anziehender Schönheit gewonnen hatten. Sie war 1738 in Dresden geboren, die Tochter des Generalstabsmedikus Spaarmann. Unglückliche Familienverhältnisse bestimmten sie, zur Bühne zu gehen. Der Schauspieler Löwe vermittelte ihren Eintritt in die Truppe des Harlekins Kirsch, wo sie sich alsbald mit dem für derbere Bedientenrollen begabten Schauspieler Hensel verheiratete, worauf sie beide zu Schuch gingen. Als Frau Hensel 1757 zu Ackermanns trat, lebte sie schon von ihrem Manne getrennt. Ihre Schönheit zog ihr so viele Versuchungen zu, daß sie ihnen nicht immer zu widerstehen vermochte. Noch ehe Ackermanns Frankfurt verließen, war sie ihnen durch ein solches Verhältnis wieder

abwendig gemacht worden. Erst 1759 traf sie in der Schweiz wieder mit ihnen zusammen, die inzwischen die wechselnden Launen des Glücks an sich erfahren hatten. Der daheim gelassene Sohn und die Einsendung des Pensionsgeldes waren darüber vergessen worden. Sie mochten geglaubt haben, daß ihr Theater dafür genügende Bürgschaft leistete und ihr Sachwalter das Nötige für sie besorgen würde. Letzteres war nicht geschehen und das Friedericianum nahm die Gelegenheit wahr, den hilflosen Knaben geradezu auf die Straße zu stoßen. Glücklicherweise fand er eine Unterkunft bei einer armen Schusterfamilie, die das Theater zu beaufsichtigen und deshalb darin eine Freiwohnung hatte. Für das übrige mußten die dort aufgespeicherten Gegenstände herhalten. Denn da er auf all seine Briefe von den Eltern keine Antwort empfing, so machte er sich kein Gewissen daraus, allerlei davon zu veräußern und das Haus für Spottpreise an herumziehende Gaukler zu vermieten, bis eines Tags ein vornehm aussehender fremder Herr bei ihm vorsprach, der darin Seiltänzerkünste zu produzieren gedachte. Schröder verlangte 6 Thaler monatlich; der Fremde gab lachend 15. Ein Verhältnis ward dadurch eingeleitet, das zu Schröders Glücke ausschlug. Mr. Stuart war aus guter Familie und hatte das Handwerk, das er jetzt ausübte, wahrscheinlich nur wegen eines begangenen Fehltritts ergriffen. Mrs. Stuart war eine liebenswürdige und gebildete junge Frau, die ihm aus Liebe gefolgt war. Beide nahmen sich des verlassenen und allen Gefahren der Jugend preisgegebenen Knaben an. Zum erstenmal empfand er das Glück eines Familienanhalts und der wachsenden Fürsorge einer mütterlichen Freundin. Daneben lernte er aber auch vieles, was er später als Groteskttänzer verwerten konnte. Das Verhältnis wurde so innig, daß Schröder am liebsten mit ihnen weiter gezogen sein würde, wenn nicht endlich doch auf seine dringenden Briefe, die die Eltern wahrscheinlich sehr spät erst erreicht hatten, von diesen eine Antwort mit dem nötigen Gelde und dem Auftrag eingetroffen wäre, sofort nach Lübeck zu Ackermanns Bruder zu reisen, um die Handlung dort zu erlernen. Dies war nur ein Vorwand, um ihn aus dem von den Russen besetzten Königsberg glücklich herauszubringen und in dem neutralen Lübeck mit Hilfe des Oheims einen Reisepaß nach der Schweiz zu verschaffen. Hier erhielt er auch Geld zur Reise, die er aufs beste ausgestattet, wohlgemut antrat und nicht ohne manche widerwärtige und gefährliche Abenteuer zurücklegte, um arm wie ein Bettler mit seinen Eltern zusammenzutreffen, die ihn freundlich empfingen. Sie hatten in der Schweiz eine recht gute Aufnahme gefunden. Besonders

hatte Madame Ackermann sehr gefallen, die, obwohl sie schon hart an der Grenze des älteren Rollenfachs stand, noch hartnäckig an ihren jugendlichen Rollen festhielt. Doch sollte sie einen Teil der jüngsten nun doch an Caroline Schulz, eine geborene Wienerin, abtreten, die damals erst 13 Jahre zählte, sich aber rasch zu einer anziehenden Schauspielerin entwickelte. Auch Doebbelin war schon damals zurückgekommen. Schröder nahm seine Mitwirkung sofort wieder auf, der alte Unfrieden stellte sich aber ebenfalls wieder ein, so daß er sogar einmal in der Hitze die Truppe verließ, ein andermal seinem Stiefvater mit dem Degen bedrohte. 1761 kehrte die Truppe über den Elsaß nach Deutschland zurück. Die Mutter nahm sich jetzt des Sohnes mehr an und suchte sein Talent zu bilden, was herrliche Früchte trug. Der Vater war ihm Vorbild und Muster, was ihn nicht hinderte, gelegentlich selbst an ihm strenge Kritik zu üben, da ihm keine Schwäche, kein Fehler entging. Er selbst spielte hauptsächlich komische Bedientenrollen, dazwischen anfangs auch ernste Rollen; den höchsten Wert legte er jedoch auf's Ballet. In Freiburg und Karlsruhe fand man freundliches Entgegenkommen. Am einträglichsten aber zeigte sich Mainz. Um diese Zeit machte Schröder die Bekanntschaft Shakespeares, wahrscheinlich in der Wielandschen Prosaübersetzung, die ein Beweis dafür ist, wie sehr damals der Vers durch die Prosa aus dem Drama verdrängt worden war. Für die Entwicklung der neuen Natürlichkeitsrichtung konnte dies aber nur förderlich sein. In Schröder brachte diese Übersetzung trotz ihrer Schwächen einen Umschwung hervor. Er trennte sich nicht mehr von ihr. Sie wurde, nächst den Lehren der Mutter, eine der Ursachen, daß er jetzt anfing, die Schauspielkunst nach Gebühr zu würdigen. In Mainz trat auch noch der junge Michael Boek (1743 geboren zu Wien), der sich unter Ekhof gebildet hatte, zur Truppe.

Wenn die Wanderungen der letzten Jahre auch einen größeren finanziellen Gewinn nicht abgeworfen hatten, war durch sie doch der Ruf der Gesellschaft erhöht und erweitert worden. Eine Berufung an den Hof nach Kassel und später durch Nicolini eine vorübergehende Anstellung in Braunschweig waren die Folge davon. Von hier ging es über Hannover nach Norden. Ackermann war theatermüde geworden. Er vernachlässigte das Studium seiner Rollen und fing an, sich aufs Extemporieren zu legen, was aber nur störend in seinen tragischen Rollen hervortrat, wogegen er in komischen und gemischten Charakteren noch immer vorzüglich war, so daß ihn Schröder darin Ekhof noch vorzog. Dieser hatte sich damals mit Koch entzweit und Ackermann seine Dienste

angetragen, was dieser mit Freuden ergriff und Doebbelin dafür kündigte. (S. S. 184) Schröder war auf die Ankunft des berühmten Mannes aufs Höchste gespannt und fiel wie aus den Wolken, als der Gefeierte bei seiner Ankunft aus einem mit Segeltuch überspannten Wagen, ein unansehnliches, etwas verwachsenes Männchen, herauskrabbelte und die Bewillkommnung seines früheren Spielgenossen, den er an zwanzig Jahre nicht gesehen, mit einem ungeduldigen: „Hernach! hernach!“ abwehrte, sich mit zwei kleinen Hunden zu schaffen machte und nicht eher ruhte, bis er sein ganzes Gepäck, und das seiner Frau aus dem Strohe herausgekramt hatte, worauf er dem wartenden Ackermaun endlich die Hand reichte. Konnte das wohl der größte Heldenspieler. der gefeierte erste Liebhaber der deutschen Bühne sein? Noch größer aber war Schröders Staunen, als er ihn das erste Mal spielen sah. Seine äußere Erscheinung entsprach zwar keineswegs ganz seiner Rolle, allein bei dem ersten Worte stand man unter dem Zauber dieses wunderbar wohlklingenden Organs, dieser modulationsfähigen Stimme und blieb fest gebannt durch die Fülle seelischen Ausdrucks, die er ihr dem Charakter der Rolle entsprechend zu geben wußte, sowie durch die Macht seines Blicks und die Beredsamkeit seines Mienenspiels und seiner sparsamen, doch immer bezeichnenden Gesten. Eine brennende Eifersucht erwachte in Schröder. Sein Ehrgeiz wurde auf ähnliche Ziele gelenkt, die ihm jetzt unendlich über der von ihm bis dahin vergötterten Tanzkunst zu stehen schienen, der er aber noch keineswegs deshalb entsagte. Kurze Zeit später (in Hamburg) traf noch ein anderer Schauspieler bei der Truppe ein, ein junger Hamburger, eines Predigers Sohn, Namens David Borchers (geb. 1744). Er war noch ein Anfänger, doch von vielseitiger Begabung. Hätte bei ihm der Fleiß auf der Höhe seines Talents gestanden, so würde er Ekhof vielleicht übertroffen haben, da er auch noch besaß, was diesem fehlte, die glänzende äußere Erscheinung. Die Rollensucht Ekhofs und seine bei Schönemann entwickelte Neigung zum Lehren und Dirigieren, wozu er großes Talent besaß, kamen Ackermann, der es sich jetzt ebenfalls bequemer machen wollte, sehr gelegen. Er überließ ihm einen Teil seiner Rollen, besonders der tragischen und sogar einen Teil der Direktion, wozu die in Angriff genommenen Zukunftspläne mit beitrugen. Ursprünglich hatte er sich endlich wieder nach Königsberg begeben und sein Theater in Besitz nehmen wollen, von dem er nie wieder etwas zn sehen bekommen hat. In Braunschweig, wohin er sich zunächst noch einmal zurück über Göttingen wendete, überredete man ihn jedoch, es lieber

mit Hamburg zu versuchen. Es war aber dort, wie er fand, kein anderes Lokal für ihn da, als das Kochsche Theater, das sogenannte Neue Opernhaus beim Dragonerstall, das er nur bis zu nächstem Advent erhalten konnte, weil Koch es dann selbst wieder zu gebrauchen gedachte. Es blieb ihm also nichts übrig, als doch noch nach Königsberg zu gehen oder sich selbst in Hamburg ein Theater zu bauen. Er entschied sich für letzteres und wurde in diesem Vorhaben von seiten der Tochter seines alten Gönners, des Residenten Willers, gefördert. Sie genehmigte, daß Ackermann gegen 400 M. jährliche Grundmiete sich sein Theater auf ihrem Grund und Boden, dem Opernhof, bauen durfte und daß, wenn man sich nach acht Jahren nicht über eine Verlängerung der Benutzung einigen sollte, er es entweder niederzureißen oder es ihr für den Taxwert zu überlassen hätte. Dieser Vertrag war allerdings seltsam und insofern nicht günstig für ihn, als man nicht wissen konnte, wer in acht Jahren Besitzer des Opernhofs und wie hoch das Theater gerade zu dieser Zeit bewertet sein würde. Es fragt sich jedoch, ob Ackermann einen gleich günstigen Platz zu besseren Bedingungen erhalten konnte. Mehr zu tadeln war, daß Ackermann statt, wie er dort zugesagt hatte, in diesem Jahre noch einmal nach Hannover zu gehen, es abschrieb und sich hierdurch die Gunst des kurfürstlichen Statthalters daselbst verscherzte. Schlimmer noch war, daß er die Ausführung des Baus nicht in recht zuverlässige Hände gelegt hatte. Das Haus war äußerlich unansehnlich geworden, manches darin unpraktisch und mangelhaft, so besonders die Schauspielergarderoben. Die Dekoration des Hauses war geschmacklose Pfuscherarbeit. Und doch hatte der Bau die damals ansehnliche Summe von 20 000 Mark gekostet, die Ackermann größtenteils borgen mußte. Am 31. Juli 1765 wurde das neue Haus mit einer französischen Tragödie und einem Festspiele von Löwen unter großem Zudrang bei erhöhten Einlaßpreisen eröffnet. Die Ackermannsche Gesellschaft hatte bisher sehr gefallen und gute Geschäfte gemacht, obschon der weibliche Teil des Personals verschiedene Lücken aufwies. Besonderen Beifalls erfreute sich Caroline Schulz, vielleicht noch mehr durch die anmutige Liebenswürdigkeit ihrer Persönlichkeit, als durch ihr Talent, doch war sie vorzüglich im Lustspiel, besonders in Soubrettenrollen und glänzte als Tänzerin neben Schröder, so daß Ackermann das Ballet mehr als billig begünstigte. Jetzt aber hatte Madame Hensel, die inzwischen mit Madame Mecour in Wien gespielt hatte, durch den früheren Schauspieler, jetzt Tapetenfabrikanten Bubbers (s. S. 147) mit Ackermann wieder angeknüpft, was zu ihrem Engage-

ment führte, das, eine so brauchbare, ja bedeutende Kraft sie auch war, doch verhängnisvoll werden sollte. Die gefallsüchtige Frau hatte zwar rasch einen großen Anhang gewonnen, konnte es aber nicht ertragen, daß Caroline Schulz, so entgegenkommend diese gegen sie auch war, nicht minder gefiel. Es entstand eine Parteiung, deren Henselsche Seite ihren Sitz im Bubberschen Hause aufschlug. Anfangs war die Thätigkeit dieser Coterie nur auf die Verdrängung der Schulz gerichtet, bald aber wurde es hauptsächlichster Zweck, die Leitung des Theaters den Händen Ackermanns zu entwinden. Hauptperson dieser Intrigue war ein aus Liestal in der Schweiz gebürtiger wagehalsiger Spekulant Abel Seyler, der, ein stattlicher Lebemann, sich in die schöne, üppige Madame Hensel verliebt hatte und sich ihrer Gunst erfreute — ein Verhältnis, das von dem uns bekannten Schriftsteller Löwen benutzt wurde, um sich selbst eine einträgliche Stellung dabei zu verschaffen und sich an Ackermann zu rächen, der, trotz seines obenerwähnten Festspiels, nicht ihn, sondern einen anderen als Theaterdichter eingesetzt hatte. Er beredete nämlich Abel Seyler, dessen Kompagnon Tillemann und Bubbers, die Direktion des neuen Theaters Ackermanns Händen zu entreißen und selbst weiter zu führen. Löwen leitete den Feldzug durch eine das Ansehen Ackermanns und seiner Gesellschaft untergrabende Kritik ein, von der nur Madame Hensel, Ekhof und Schröder geschont wurden. Er ergriff zugleich die von J. E. Schlegel zur Erörterung gebrachte Idee, der alten Prinzipalschaft und ihrer Misère durch Errichtung eines Nationaltheaters ein Ende zu machen. Schlegel hatte freilich gemeint, daß dies vom Staate ausgehen müßte, schon um ein solches Unternehmen finanziell völlig sicher zu stellen. Löwen spiegelte der Welt aber vor, daß es sich durch eine Vereinigung von Kunstfreunden und Kunstverständigen eben so sicher erreichen ließe. Während Löwen so auf hinterlistige Weise für das neue Unternehmen thätig war, suchte der geschäftsgewandte Seyler auf gütlichem Wege eine Vereinbarung mit Ackermann zu erreichen. Ackermann mag, nachdem der erste Ärger überwunden war, nur noch bemüht gewesen sein, aus der Sache für sich so viel als möglich herauszuschlagen. Bei dem Vertrage, den er am 24. Oktober 1766 schloß, figurierten auf seiten der Gegner namentlich nur Seyler, Tillemann und Bubbers, hinter denen aber zugestandenermaßen noch mehrere andere Teilhaber standen. Ackermann überließ an das durch sie vertretene Konsortium sein Theater mit allem Zubehör auf zehn Jahre für 1000 Speciesdukaten jährlich. Die auf 20 000 Mark abgeschätzte Garderobe verpflichtete sich das Konsortium in Terminen zu zahlen. Von dem

Gewinn der abzuhaltenden Maskenbälle wurde ihm ein Teil zugesichert. Ackermann verpflichtete sich zu einer Konventionalstrafe von 1000 Dukaten, falls er etwas Nachteiliges gegen die Pächter unternähme, wogegen sich diese verpflichteten, falls die Zahlungstermine von den Pächtern nicht richtig eingehalten wurden, ihm Haus, Dekorationen und Garderobe unentgeltlich auszuliefern und außerdem noch eine Konventionalstrafe von 3000 Dukaten zu zahlen. Auch war das Konsortium verbunden, ihn und seine Kinder als Darsteller anzustellen, wovon aber nur Ackermanns beide Töchter augenblicklich Gebrauch machten und mit 8 Thaler wöchentlich angestellt wurden. Ackermann hielt sich die Stelle offen, zog sich aber zunächst mit seiner Frau zu Verwandten nach Mecklenburg zurück. Erst im September trat auch er mit acht Thaler wöchentlich in den Verband ein. Schröder entsagte dem Beitritt völlig, weil es in der Absicht des neuen Unternehmens lag, das Ballet ganz auszuschließen, obschon es bei Ackermann gerade in letzter Zeit eine außerordentliche Anziehungskraft gezeigt hatte. Schröder, dem von Ackermann hierbei die Leitung ganz überlassen worden war, hatte mit der viermaligen Aufführung eines neuen Ballets eine Einnahme von 2449 Mark erzielt, während die wöchentliche Durchschnittseinnahme sonst nur 680 Mark betragen hatte. Schröder ging damals zu Kurz nach Mainz und Frankfurt a. M. (s. S. 165), doch hatte er Lessing noch kennen gelernt und beide hatten an einander Gefallen gefunden. Auch Caroline Schulz ging ab und nach Leipzig zu Koch. Was man gegen die Prinzipalschaft hauptsächlich einwenden konnte, war, daß sie selbst bei gutem Willen nicht in der Lage war, rein künstlerische Zwecke zu verfolgen, sondern den Broterwerb zur Hauptsache machte, ja in einem bestimmten Umfange auch machen mußte. Was war da wohl von einer Vereinigung zu hoffen, die trotz aller hochtrabenden Worte doch ebenfalls auf Gewinn ausging und deren Mitgliedern es noch überdies an genügender Erfahrung und Sachkenntnis fehlte. Dies zeigte sich gleich bei der Einsetzung eines Mannes wie Löwen (den man für seine Schliche doch abfinden mußte) als Direktor des neuen Unternehmens, eines Mannes, der wegen seines Festspiels die Zielscheibe des Spottes des Hamburger Satirikers Dreyer geworden war, der anfangs die Ackermannsche Gesellschaft mit Lob überschüttet und sie dann mit wenigen Ausnahmen mit unverkennbarer Gehässigkeit verfolgt und getadelt hatte und nun doch die meisten ihrer Mitglieder in die Gesellschaft aufnahm, mit der er vorgab, einen ganz neuen, besseren, höheren Zustand der Bühne begründen zu können. Konnte dies wohl bei verständigen, urteils-

fähigen Menschen ein günstiges Vorurteil für das neue Unternehmen erwecken? Von der Ackermannschen Truppe waren außer dessen Töchtern Ekhofs, Hensels, Boeks, Garbrechts, Borchers beibehalten worden, zu denen nun Madame Löwen, Madame Mecour, Merschy (in komischen Bedienten gelobt), Schmelz und Frau, Kord. Felbrich, Witthöft und später noch Ackermanns hinzutraten. Gewiß eine stattliche Schar und zum Teil auserlesene Kräfte, die aber doch zur Erreichung des gesteckten Ziels allein nicht genügten. Dazu hätte es vor allem noch eines entsprechenden neuen Repertoires bedurft. Wie viele neue Stücke sie aber auch brachten, so erhoben sie sich doch mit Ausnahme eines einzigen nicht über das, was Ackermann und vor ihm Koch und Schönemann den Hamburgern dargeboten hatten. Es scheint, daß Löwen diese Seite der Sache richtig erkannte und deshalb den bedeutendsten der bekannt gewordenen dramatischen Dichter, Lessing, und zwar zunächst als solchen berief. Dies lehnte dieser aber ab, erklärte sich dagegen bereit, der Bühne als Dramaturg dienen, „ein kritisches Register von allen aufgeführten Stücken führen und jeden Schritt begleiten zu wollen, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, thun werde“. Man nahm den Vorschlag an, wohl um das Unternehmen mit seinem Namen zu decken. Doch scheinen beide Teile übersehen zu haben, daß weder die Schauspieler, noch das Publikum an eine täglich über die Leistungen des Theaters zu Gericht sitzende Kritik gewöhnt und dafür empfänglich waren. Die Empfindlichkeit der Schauspieler gegen jede öffentliche Kritik, wenn sie nicht lobend war, sollte sich bald herausstellen, und zwar um so mehr, als sie hier von einer amtlich dafür am Theater angestellten Person ausging. Ein großer Teil des Publikums aber sah darin eine angemaßte Bevormundung, eine aufdringliche Einmischung in das mit dem Billet erworbene Recht eines jeden, seinen Beifall oder sein Mißfallen selber zu äußern. Ein Übelstand, der hieraus entsprang, und dem Lessing sich, was die Schauspieler betrifft, nicht ganz zu entziehen vermochte, war, daß er sich hier aus Rücksicht auf die Darsteller, dort auf die Direktion etwas beengt fühlen mußte. Es ist schon wiederholt hervorgehoben worden, daß Lessing sich in Beurteilung der Schauspieler ungleich nachsichtiger, als gegen die Dichter zeigte, eine Schwäche, die einem großen Teil der Tageskritik noch heute anhaftet. Selbst so ging es nicht ohne unliebsame Störungen ab. Die sonst so anspruchslose Madame Mecour machte es geradezu zur Bedingung ihres Auftretens, sich weder lobend noch tadelnd von Lessing besprochen zu sehen. Und die von ihm sonst durchgängig fast über-

schwänglich gelobte Madame Hensel ließ ihm die Freundschaft aufkündigen, weil er es sich einmal herausgenommen hatte, ganz leise einen Tadel mit einfließen zu lassen. — Unter den eigentlichen Theaterbesuchern Hamburgs scheint die Lessingsche Dramaturgie eine größere Teilnahme und Verbreitung nicht gefunden zu haben, was sich wohl mit daraus erklärt, daß er im Laufe der Zeit die durch sein Programm erregten Erwartungen nicht erfüllte. Statt von Tag zu Tag Bericht über die stattgefundenen Aufführungen zu erstatten, geriet er hierin sehr bald in wachsenden Rückstand. Nur die Vorstellungen von 52 Abenden sind überhaupt darin besprochen worden. Wir selbst können es ihm ja nur Dank wissen, weil es mit der Gründlichkeit zusammenhing, mit der er einige der wichtigsten dramaturgischen Fragen erörterte, deren Aufhellung seine Dramaturgie zu einer so epochemachenden Erscheinung in der Entwickelungsgeschichte des Dramas gemacht hat. Indem er nachwies, daß die Tragödie der Franzosen auf einer falschen Auslegung der Aristotelischen Lehren beruhte, hat er sie für immer von dem Throne gestürzt, auf dem sie von Gottsched und seiner Schule erhoben worden war und indem er darthat, daß Shakespeare, ohne jene Lehren zu kennen, ihnen weit besser entsprochen hatte, weil er die Natur des menschlichen Geistes, von der sie abgeleitet worden waren, sich zum unmittelbaren Vorbilde nahm, hat er dessen Tragödie an ihre Stelle gesetzt. Für das Unternehmen, in dessen Interesse er schrieb, konnte dies unmittelbar aber nicht förderlich sein, weil das Repertoire desselben in seinem wichtigsten Teile immer noch vorzugsweise aus Tragödien der Gottschedschen Schule bestand, für die Aufnahme der Shakespeareschen, obschon sie in Übersetzungen vorlagen, die Zeit aber noch nicht gekommen zu sein schien. Selbst Lessing hatte noch nicht daran gedacht, in ihrem Geiste zu schreiben. Auch er stand bei aller Selbständigkeit thatsächlich bis zu einem gewissen Grade unter dem Einfluß der Franzosen, nicht sowohl ihrer Tragödie, als ihres bürgerlichen Dramas und ihres Lustspiels, nur daß er sich dabei frei von jeder unmittelbaren Nachahmung hielt und alles Konventionelle und Rhetorische von sich ausschloß. Dies läßt sich selbst noch von seinem (damals) neuesten Werke, seiner „Minna von Barnhelm“ sagen. Obschon sie noch immer das nicht wieder erreichte Muster eines nationalen deutschen Lustspiels, national im Stoff und in den Charakteren, in der Anschauung und in der Empfindung und durchaus selbständig in der Erfindung ist, so steht sie doch dem Molièreschen Lustspiele ungleich näher, als dem Shakespeareschen. Es scheint, daß Lessing mit der Aufführung dieses Werks, die am

28. September 1767 stattfand und den Höhepunkt des Repertoires des ersten deutschen Nationaltheaters bildete, gewartet hatte, bis Ackermann wieder eingetreten war. Ekhof spielte Tellheim, Madame Hensel die Titelrolle, Ackermann den Wachtmeister, die Mecour Franziska, Borchers den Wirt, Hensel Just — jede Rolle vorzüglich. Den Schauspielern waren darin die lebensvollsten Aufgaben gestellt. Es mußte eine Lust sein, die so ganz individuelle, im höchsten Sinne dramatische Sprache zum erstenmale im Munde zu führen. So groß der Beifall auch war, so konnte doch ein einziges solches Stück das Unternehmen nicht retten. Immerhin muß es Löwen zu hohem Verdienste angerechnet werden, Lessing berufen zu haben, zumal er durch ihn nur in Schatten gestellt werden konnte, was thatsächlich auch geschah, als er es wagte, neben ihm dramaturgische Vorlesungen zu halten.

Der Besuch des Theaters war im Durchschnitt lange nicht so zahlreich gewesen, als man erwartet hatte. Seyler und Tillemann gerieten hierdurch bald in finanzielle Bedrängnis, da ihre Mittel beschränkt waren und die übrigen angeblichen Teilhaber, selbst Bubbers, nur den Namen zu dem Unternehmen hergegeben hatten. Sie nahmen nun ihre Zuflucht zu demselben Auskunftsmittel, das Löwen bei Ackermann in Verruf erklärt hatte, zum Ballet, nur daß sie zunächst dazu keinen Schröder und keine Caroline Schulz besaßen. Glücklicherweise trat in Hannover, wohin sich die Unternehmung im Dezember gewendet und wo Schröder wieder dazu trat, eine Erholung ein. Es hinderte jedoch nicht den langsamen Verfall. Löwen war der erste, der ihm zum Opfer fiel, was insofern ein großer Verlust war, als seine Gattin, die dem Unternehmen gleichfalls verloren ging, neben Madame Mecour und Madame Hensel zu den vorzüglichsten Darstellerinnen der Truppe gehört hatte. Dafür trat jetzt das Brandessche Ehepaar ein. In ihm würde man einen brauchbaren Theaterdichter, wenn auch nur einen mittelmäßigen Schauspieler, in ihr aber eine bedeutende schauspielerische Kraft gewonnen haben, wenn das Unternehmen überhaupt längeren Bestand gehabt hätte. Die Aufführung einer Jugendarbeit des Pastors Schlosser gab dem Hauptpastor Goetze in Hamburg Gelegenheit, gegen das Theater zu eifern, was eine Flut von Schriften für und wider hervorrief, an denen sich Lessing aber nicht beteiligte. Dies wirkte natürlich nachteilig auf den Theaterbesuch ein. Im November wurden die Darstellungen des Nationaltheaters in Hamburg ohne Sang und Klang geschlossen, um hier nicht wieder aufgenommen zu werden. Nur eine Vereinbarung mit dem gutherzigen,

großmütigen Ackermann, der schon längst das Recht gehabt hätte, das Theater mit Zubehör und Garderobe unentgeltlich an sich zu reißen, bewahrte die Unternehmer vor großen Verlusten. Ackermann erklärte sich bereit, das Theater im März 1769 wieder zu übernehmen und die Garderobe für 12 000 Mark, zahlbar in drei jährlichen Raten, zurückzukaufen. Mit Recht machte ihm seine Familie Vorwürfe darüber. Jedenfalls war diese Großmut gegen einen Mann wie Seyler nicht angebracht, der sich nicht entblödete, das neue Unternehmen durch die Presse angreifen und herabsetzen zu lassen, vermutlich im Hinblick auf ein von ihm geplantes neues Unternehmen, was wohl auch Frau Hensel bewog, damals abzugehen. Das Nationaltheater löste sich anfangs März 1769 in Hannover auf, wo es die letzte Zeit noch gespielt hatte. Vermutlich hatte Seyler die hier zum Hofe gewonnenen Beziehungen benützt, um sich die Anstellung als Direktor einer Truppe von Hofschauspielern mit einem jährlichen Zuschuß von 1000 Thaler und andere Vorteile zu sichern. Er würde sich wohl kaum verpflichtet haben, dazu die besten Kräfte des damaligen deutschen Theaters zu engagieren, wenn er nicht schon mit Ekhof und den übrigen bald darauf von Ackermann abspringenden Schauspielern, zu denen die Ehepaare Brandes, Boek und Koch gehörten, darauf bezügliche Verabredungen getroffen hätte. Zum Abschluß wurden sie aber erst in Braunschweig gebracht, wohin Ackermann sich mit seiner Truppe gewendet hatte und Seyler, nur zu diesem Zweck, im Mai 1769 heimlich nachkam. Überhaupt war die ganze Unterhandlung mit solcher Heimlichkeit geführt worden, daß als Ekhof, zugleich im Namen der übrigen Teilnehmer, Ackermann seinen und ihren Austritt aus der Truppe ankündigte, dieser davon wie vom Blitze gerührt war. „Kein Band wahrer Anhänglichkeit“ — sagt bei dieser Gelegenheit Hermann Uhde, der Biograph Konrad Ekhofs — „schlang sich in der Regel um Prinzipale und Mitglieder; jene pflegten Entbehrliche zu entlassen, gleichviel, ob solche Hungers starben; diese wandten sich von jahrelang bewährten Führern ohne weiteres ab, wenn sie anderswo günstiger gestellt zn werden hofften“ . . . und Ekhof machte hiervon keine Ausnahme. Wir haben aber gesehen, daß es wohl Ausnahmen gab Um Ekhof jedoch völlig gerecht zu werden, müssen wir seine Natur und die Verhältnisse mit in Betracht ziehen. Ekhofs Rollensucht war mit den Jahren gewachsen, gerade weil sie die Kritik mehr herausforderte, und es hatte sich etwas wie Herrschsucht dazu gesellt. Mit dem gutmütigen Ackermann, der beiden entgegengekommen wäre, würde er ausgekommen sein, allein dieser hatte jetzt die Leitung der Truppe fast

ganz auf seinen Stiefsohn Schröder übertragen, der, wie Ekhof mit Sicherheit wußte und wohl auch schon erfahren hatte, beiden mit Entschiedenheit Schranken zog und gezogen haben würde. Eine ähnliche Furcht hatte das Ehepaar Brandes ergriffen, da Schröder seine in der ersten Blüte holder Jungfräulichkeit und eines schönen Talents stehende Stiefschwester Dorothea Ackermann bei Besetzung der Rollen zu begünstigen drohte. Ackermann erkannte, daß Schröder auf diese Weise Ursache des Abfalls eines Teils seiner Truppe war. Er glaubte die Zügel wieder selbst in die Hand nehmen zu sollen. „Du bist zu parteiisch, zu heftig, zu unhöflich gegen die Leute,“ sagte er ihm. Schröder ließ es ruhig geschehen und begnügte sich mit der Leitung des Ballets, das nun freilich zunächst wieder Hauptsache wurde. Die Liebe sollte ihm aber endlich sich selbst und seinen wahren Beruf offenbaren und das vollenden, was seine Mutter, was der Einfluß Shakespeares und das Beispiel Ekhofs begonnen hatten, die Liebe einer so edlen, für die Kunst glühenden und seine großen Anlagen erkennenden Frau, wie Madame Mecour. Sie selbst aber fiel der mit dieser Liebe verbundenen Eifersucht zum Opfer, einer Eifersucht, die nicht einmal begründet war. Es war Dem. Rischar, die sie erregte, eine reizende Persönlichkeit, deren Zuvorkommenheit Schrödern schon bei Schuch verfolgt hatte und die 1771 zur Ackermannschen Truppe getreten war. Auch sonst hatte sich letztere, die bisher in Hildesheim, Wolfenbüttel, Hamburg, Altona, Schleswig, Flensburg und wieder in Hamburg gespielt hatte, in bedeutender Weise vervollständigt. Sie zählte jetzt auch den nachmals berühmten Brockmann und das gleichfalls vorzügliche Ehepaar Reinecke zu Mitgliedern. Die nach dem Vorbilde der Lessingschen „Minna von Barnhelm“ in Aufnahme gekommenen Soldatenstücke boten Ackermann noch einige neue Glanzrollen dar. Am 30. September 1771 war er noch in einer derselben, dem Korporal Kauzer in Stephanies „Werbern“ mit großem Beifalle aufgetreten. Es war sein letzter Triumph. Eine vernachlässigte Verletzung am Fuß zog den Brand hinzu und da er die Amputation scheute, war der Tod unvermeidlich, der nach längeren schweren Leiden am 13. November eintrat. Ackermann war ein tüchtiger, bahnbrechender Schauspieler, ein beliebter, wohlwollender Prinzipal und ein geachteter Ehrenmann, dessen Tod allgemeine Teilnahme hervorrief. Schröder übernahm jetzt die künstlerische Leitung der Truppe mit seiner Mutter, die sie ihm aber bald ganz überließ und nur die Verwaltung des Theaters in Händen behielt.

So unglücklich auch die mit dem stolzen Namen eines „National-

theaters" ins Leben getretene „Hamburger Entreprise" verlief, die ihre Vorstellungen mit einer Übersetzung eröffnete, und so wenig Förderung auch die damit in Verbindung stehende Lessingsche Dramaturgie in den Hamburger Theaterkreisen gefunden hatte, so sollten doch beide eine um so bedeutendere und ausgebreitetere Nachwirkung haben. Gingen doch zunächst aus jener Unternehmung zwei neue Truppen hervor, die für die weitere Entwickelung des deutschen Theaters von größter Wichtigkeit wurden — die Seylersche und die Ackermann-Schrödersche. Während jene berufen war, zur Entstehung verschiedener öffentlicher subventionierter Hoftheater und eines neuen National-theaters beizutragen, das dem Geiste eines solchen ungleich mehr, als das erste entsprach, nahm die zweite einige der großen Gesichtspunkte der Lessingschen Dramaturgie auf, indem sie an die Stelle der französischen Alexandrinertragödie die Tragödie Shakespeares und die dieser verwandten Stücke deutscher Dichter setzte. Doch werden wir weiterhin sehen, wie fruchtbar das in Hamburg gegebene Beispiel und die damit hervorgerufenen Lessingschen Lehren auch noch anderwärts und in anderer Art fortwirkten.

Ekhof konnte nun bei der Seylerschen Truppe vollauf seinen doppelten Ehrgeiz befriedigen, alle ihm zusagenden Rollen, wie wenig sie sich auch für seine künstlerische Individualität, seine Kunstmittel und sein Alter eignen mochten, zu spielen und einen möglichst großen Einfluß auf die Leitung der Truppe zu gewinnen. Denn obschon Ekhof nie die Absicht gezeigt hatte, eine Truppe für eigene Rechnung zu gründen, so verlangte er, in dem Bewußtsein, die Hebung des Schauspielwesens und die sittliche, gesellschaftliche und künstlerische Hebung des Schauspielerstandes nach Kräften fördern zu wollen und in dem Vertrauen, es besser als jeder andere zu können, sehnlichst darnach, für Rechnung eines andern eine Truppe selbständig zu leiten, und dafür glaubte er wohl bei Seyler, der von der künstlerischen Seite des Schauspielwesens damals noch sehr wenig verstand, alle Aussicht zu haben. Er hatte sich hierin aber gleichwohl getäuscht, da er den erstrebten und auch erlangten Einfluß auf die Leitung der Truppe mit der Geliebten Seylers, mit Madame Hensel zu teilen hatte und Seyler den geschäftlichen Teil um so fester in Händen behielt. Auch soll nicht geleugnet werden, daß Seyler große Geschäftsgewandtheit besaß, nur hatte er für die bei einer Theaterunternehmung so wichtige ökonomische Seite der Geschäftsführung weder die nötigen Charaktereigenschaften, noch bis jetzt die nötige Erfahrung. Die Vorstellungen in Hannover hatten zwar anfangs einen vertrauenerweckenden Zu-

spruch und Beifall. Beides versiegte aber sehr bald, woran jedenfalls die Rollensucht Madame Hensels, vielleicht auch die Ekhofs, insofern beide mit besonderer Zähigkeit an ihren früheren jugendlichen Rollen festhielten, mit Schuld trugen. Ekhof hatte schon 50 Jahre überschritten, Madame Hensel war zwar weit jünger, hatte aber von ihrer Jugendlichkeit doch schon viel eingebüßt. Nachdem Seyler sich so mit seiner Truppe von Hannover nach Hildesheim, Celle, Stade, Hamburg (dem eigensten Gebiete des ohnehin von ihm so schwer geschädigten Ackermann, der hier auch mit französischen Truppen kämpfen mußte) und nach Lübeck durchgeschlagen, wobei es ihm nicht an einzelnen großen Erfolgen gefehlt hatte, stand er im Frühjahr 1771 bei seiner Rückkehr nach Hannover, wo er fast täglich vor leeren Bänken spielte, schon wieder vor dem Bankerott. Nur der Persönlichkeit Ekhofs gelang es — wie dessen Geschichtschreiber H. Uhde berichtet — Seylers Schwager, den Hofapotheker Andreä, der das Unternehmen bisher schon gestützt hatte, zu bestimmen, noch einmal tiefer, als je zuvor, in die Tasche zu greifen, um es zu retten. Ekhof erreichte dabei, was er ersehnt hatte, da Andreä seine Hilfe von der Übertragung der ganzen Leitung, auch der Verwaltung und Kassengeschäfte, auf Ekhof abhängig machte. Dies war für Seyler so demütigend und machte die Sache für Madame Hensel so aussichtslos, daß sie die Gesellschaft verließ und wieder nach Wien ging. Seyler machte gute Miene zum bösen Spiele, das ihm Ekhof möglichst zu erleichtern suchte, indem er ihm einen Schein seines früheren Ansehens ließ und ihn nach Wetzlar voraussandte, um die Spielerlaubnis dort zu erwirken, was ihm auch unverzüglich gelang. Die Vorstellungen daselbst hatten einen ganz überraschenden Erfolg und bezeichneten einen glücklichen Wendepunkt in den Schicksalen der Gesellschaft. Sie zogen Leute von Einfluß heran, wie den Gießener Professor Heinrich Schmid, der sie poetisch verherrlichte. Auch wurden sie die Veranlassung zu der von diesem und Dyk, mit Unterstützung Ekhofs verfaßten Chronologie des deutschen Theaters. Ekhof erneuerte hier die Bekanntschaft des ihn bewundernden Gotter, die sich rasch in Freundschaft verwandelte. Dieser schrieb den Prolog zur Eröffnungsvorstellung der Gesellschaft und suchte sie durch seinen Einfluß so viel als möglich zu fördern. Auf diese Weise war auch die kunstsinnige Herzogin Amalia von Sachsen-Weimar auf sie aufmerksam geworden und da die Kochsche Gesellschaft, die sie seit mehreren Jahren in ein festes Verhältnis zu Weimar gebracht hatte, diesem durch die Übersiedelung nach Berlin gerade verloren gegangen war, so ließ sie der Seyler-Ekhofschen Truppe unter günstigen Be-

dingungen bei sich eine Anstellung anbieten, was natürlich mit Eifer und Freude ergriffen wurde. Die Gesellschaft verpflichtete sich, wöchentlich dreimal bei Hofe zu spielen, wozu ihr das im unteren Saale des Residenzschlosses zu Weimar eingerichtete Theater zur Verfügung gestellt wurde. Für die nötigen Dekorationen und Kleider wurde vom Hofe gesorgt, Musik und Beleuchtung geliefert und für die Unterhaltung der Schauspieler wöchentlich eine Summe von 225 Thalern gezahlt. Dabei wurden den Darstellern auch gesellschaftlich große Vorteile geboten, besonders ward Ekhof in jeder Art ausgezeichnet und mit allen hervorragenden Persönlichkeiten Weimars näher bekannt und vertraut. Noch vor der Übersiedelung hatte sich Seyler mit Madame Hensel, die dazu von Wien zurückgekehrt war, ehelich verbunden. Über die Leistungen der Gesellschaft in Weimar liegt in dem „Sendschreiben“ H. F. W. Großmanns ein ausführlicher Bericht vom Eröffnungstage (7. Oktober 1770) — 22. Mai 1772 vor, worin neben aller Bewunderung Ekhofs in älteren Rollen ein Tadel über seine Sucht, in jungen Rollen noch glänzen zu wollen, nicht unterdrückt wird. Man wird dies verstehen, wenn man bedenkt, wie er mit seinen mehr als 50 Jahren noch immer den Mellefont neben dem noch jungen Brandes, als alten Sampson, spielte. Auch seine Theaterleitung wird und nicht ohne Grund etwas angegriffen, insofern er, vielleicht in Rücksicht auf sein abnehmendes Gedächtnis, selbst die Stücke der bedeutendsten neuen Dichter nicht zur Aufführung brachte. Großmann war am 30. November 1746 zu Berlin in guten Verhältnissen geboren und genoß Universitätsbildung. Im Umgang mit den Schauspieler- und Schriftstellerkreisen Berlins war seine Neigung zum Theater und zur dramatischen Dichtung erwacht, so daß er der Beamtenlaufbahn, die er schon angetreten hatte, wieder entsagte. Er ist seit 1773 mit mehreren Dramen hervorgetreten, von denen das 1780 erschienene Familiengemälde: „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ das bedeutendste ist. 1773 gab er im Verein mit v. Hagen „Das Magazin der Geschichte des deutschen Theaters“ heraus. 1774 trat er selbst als Schauspieler in die Seylersche Truppe ein. Er war ein Freund und begeisterter Verehrer Lessings. Als Riccaut de la Marlinière und Marinelli hat er allseitige Anerkennung gefunden. Ende Oktober 1773 ging Ekhofs Kontrakt mit Seyler zu Ende. Dieser nahm die Leitung nun selbst wieder in die Hände, ohne sich doch von Ekhof zu trennen, dem er nach wie vor die künstlerische Leitung überließ. Dagegen löste er sein Verhältnis zu Hannover auf und schloß mit Weimar einen Vertrag auf drei Jahre bei einem jährlichen Zuschuß

von tausend Thalern ab. Am 6. Mai 1774 hob jedoch eine Feuersbrunst, die das Schloß in Asche legte, auch das Verhältnis mit Weimar auf. Die hochherzige Herzogin vergaß in ihrem Unglück selbst die Schauspieler nicht, sondern empfahl sie in einem eigenhändigen warmen Schreiben dem Herzog von Gotha. Hier, wo man damals Gelehrte und Künstler in den besten Kreisen aufzunehmen pflegte, wurden auch sie sehr freundlich empfangen. Keiner natürlich mehr als Ekhof und von niemanden mehr als von dem damals erst 28 Jahre zählenden Gotter und dem etwa gleichalterigen Heinrich August Ottokar Reichard, einem Theaterenthusiasten wie dieser und Herausgeber des für die Theatergeschichte des Zeitraumes so wichtigen ersten Theaterkalenders (1775—1800). In ihren Häusern, aufs freundlichste aufgenommen, lernten die Schauspieler die gebildetsten und hervorragendsten Männer und Frauen des damaligen Gotha kennen. Gotter, der selbst ein fruchtbarer Bühnendichter war, unterhielt ein deutsches Liebhabertheater, wogegen der Adel bei Hofe ein französisches pflegte. Gotter hatte die Seylersche Truppe in Wetzlar und Weimar, hier hatte sie auch Reichard gesehen. Ihre begeisterten Berichte ebneten ihr nun den Weg in Gotha. Sie wurde auf ein Jahr engagiert. Seyler erhielt 125 Thaler wöchentlich alles in allem, dabei konnte er aber vom Publikum mäßige Eintrittspreise verlangen, was ihm in Weimar versagt gewesen war. Neben Ekhof zeichnete sich Michael Boek (geb. 1743 zu Wien) aus. Er hatte sich vom Barbiergesellen zum Schauspieler aufgeschwungen und war von der Ackermannschen Gesellschaft zur Seylerschen übergegangen. Ein Schüler von Ekhof hatte er viel von diesem sich angeeignet, besonders einen guten Vortrag bei wohlklingender Stimme. Im Singspiele wurde Franziska Romana Koch, geb. Gieraneck, sehr gefeiert. Sie war in Weimar die erste Alceste gewesen. Madame Brandes, geb. Koch, aus einer guten, aber verarmten Familie in Lithauen, glänzte neben Madame Seyler in heroischen und in zärtlichen Rollen. Madame Mecour, die wir schon kennen lernten und die man die deutsche Dangeville nannte, weil sie, wie diese, die Fähigkeit besessen haben soll, die „Kunst natürlich und die Natur schön zu machen“, erfreute sich ebenfalls großer Beliebtheit. Mayer war brauchbar in ernsten und komischen Väterrollen und zeichnete sich durch künstlerische wie bürgerliche Solidität aus. Zu ihnen trat bald darauf noch Großmann hinzu, der die eleganten Intriganten, Gecken, Modenarren und Lebemänner mit Feinheit und gesellschaftlicher Gewandtheit und Vornehmheit gab; während Günther das eigentliche komische Fach im Lustspiel und in

der Operette mit gutem Erfolge vertrat. So befriedigend die Verhältnisse in Gotha aber auch waren, so wurde Seyler doch durch die Aussicht, das kursächsische Privileg erwerben zu können, zu der Erklärung bewogen, nach Ablauf seines Vertrags ihn nicht mehr erneuern zu wollen. Er sollte jetzt aber an sich selbst erleben, was er dem alten Ackermann angethan hatte. Die Nachricht von dem drohenden Weggang der Truppe hatte in der Stadt große Bestürzung und unter den Schauspielern eine gärende Mißstimmung hervorgerufen. Reichard überlegte, wie dies zu benützen, um jenes abzuwenden, sei. Er unterhandelte mit dem unzufriedenen Teile der Schauspieler und entwarf einen Plan, der nichts geringeres bezweckte, als die Errichtung eines nur vom Hofe abhängenden öffentlichen deutschen Theaters. Der Herzog genehmigte diesen Plan unter der Voraussetzung, daß es Seyler noch immer freistehen sollte, sich für Gotha oder für Dresden und Leipzig zu entscheiden. Seyler hatte sich aber bereits für diese gebunden und verließ also Gotha. Ekhof, Boek und Frau, Mayer und Frau, Herr und Frau Koch, Madame Mecour, Schweiger und Hönnicke blieben. Reichard wurde zum geschäftlichen, Ekhof zum künstlerischen Direktor ernannt. Das Theaterreglement kann man bei Richard Hodermann, Gesch. d. Goth. Theat. v. 1775 bis 79 (in Litzmann, Theatergesch. Forsch. IX.) abgedruckt finden. Ekhof hatte endlich erreicht, wonach er, wie es scheint, seit lange schon strebte. Freilich war er inzwischen alt geworden und trug wohl bereits in sich den Todeskeim. Gleichwohl ließ das Unternehmen sich aufs Trefflichste an. Zu den von Seyler übernommenen Schauspielern waren noch Johanna Christiane Starcke, geb. Gebhardt, von der Kochschen Gesellschaft, das Ernstsche Ehepaar von Ackermanns, das Schülersche Ehepaar von Wäsers und das Ehepaar Dauer gewonnen worden. Dagegen erlitt das Theater am Ende des Jahres große Verluste. Madame Mecour und die Starcke gingen zur Ackermannschen Gesellschaft und das Ehepaar Dauer zur Münsterschen über. Obschon Madame Starcke sich über Ekhofs Stumpfheit beklagte, spricht der von Joseph II. auf theatralische Entdeckungsreisen ausgesandte Wiener Schauspieler J. H. F. Müller sich doch sehr befriedigt über die Gothaischen Eindrücke aus. Noch immer hält er Ekhof, mit dem er bei Schönemann zusammen war, für den ersten deutschen Schauspieler. Beil, Beck und Iffland waren damals zur Truppe getreten, drei von echter Kunstbegeisterung erfüllte Jünglinge, die durch gleiches Streben zusammengeführt, einen Herzensbund schlossen, der in der deutschen Theatergeschichte einzig dasteht. Dagegen erlitt das

Gothaische Theater durch den Abgang von Kochs nach Dresden einen neuen fühlbaren Verlust. Obschon der Herzog das Gothaische Theater nur in menschenfreundlicher Absicht gegründet hatte, fing unter den Schauspielern sich doch ein Geist der Unzufriedenheit zu regen an. Bittschriften auf Bittschriften bestürmten den Herzog, doch auch Auflehnungen gegen die Beschlüsse des Obermarschallamtes traten hervor. Um diese Zeit mußte Ekhof wegen zunehmender Krankheit einen längeren Urlaub antreten. Boek wurde zu seinem Stellvertreter ernannt, und nach Ekhofs am 16. Juni 1778 erfolgten Tode für ihn als Direktor neben Reichard als Mitdirektor eingesetzt. Es scheint aber, als ob mit Ekhofs Tode die Teilnahme, die der Herzog noch an seinem Hoftheater genommen hatte, völlig geschwunden wäre. Am 18. März 1779 wurde den Mitgliedern desselben verkündet, daß der Herzog entschlossen sei, dasselbe am 1. Oktober d. J. aufzuheben.

Seyler hatte nach seinem Abgange sehr rasch eine neue Gesellschaft gebildet. Er hatte im Laufe der Zeit sich manche gute Dirigenteneigenschaften erworben und wurde z. B. von Gotter für einen sehr tüchtigen Schauspieldirigenten gehalten. Auch Brandes spricht sich mit Anerkennung über ihn aus. Nachdem Wäser, der 1770 die Erlaubnis erhalten hatte, an opernfreien Tagen in Dresden zu spielen, sich aus Sachsen zurückgezogen hatte und Koch gestorben war, hatten sich Seyler und Doebbelin um das kursächsische Privileg beworben. Man hatte lange zwischen beiden geschwankt, sich aber endlich für letzteren entschieden, der es aber ein Jahr später gegen das preußische aufgab. Jetzt erst wurde das sächsische Privileg auf Seyler (von 1775—76) mit der Befugnis übertragen, ganz allein während und außer den Messen in Leipzig spielen zu dürfen, was bei Verlängerung des Vertrags um ein weiteres Jahr dahin erweitert wurde, daß es ihm hinfort freistehen sollte, auch Sonnabends und Sonntags zu spielen. Er war gleich anfangs verpflichtet worden, Borchers, Hempel, Thering und Madame Jacquemain von der Doebbelinschen Truppe mitaufzunehmen. Reineckes, Fleck, Opitz traten hinzu. Die beiden letzten noch jung, aber wie ihre spätere Bedeutung bewies, strebsam und bildsam. Klinger wurde vorübergehend als Theaterdichter und Theatersekretär angestellt. Die Truppe war also rasch eine sehr ansehnliche geworden. Auch muß es Seyler zum Verdienst angerechnet werden, die Gründung einer Pensionskasse in Angriff genommen zu haben, wahrscheinlich war er von Ekhof dazu angeregt worden, der schon vor ihm dasselbe in Gotha erwirkt hatte. Erst in unserer Zeit ist aber das Problem einer allseitigen Pensions-

berechtigung völlig zur Lösung gekommen, soviel auch inzwischen dafür gethan worden ist. Seyler brach noch vor Ablauf seines Kontrakts das Dresdener Verhältnis ab, angeblich, weil er einen Ruf nach Mannheim erhalten und weil der sächsische Hof seine Vorschläge hinsichtlich einer Vertragsverlängerung nicht angenommen hatte. Brandes aber blieb mit Gattin und Tochter in Dresden, wo man mit ihm wegen Leitung eines zu gründenden subventionierten Hoftheaters unterhandelte. Er hatte sich, trotz seiner ärmlichen Herkunft, und der mehr als zweideutigen Verhältnisse, durch die er sich lange zu schlagen hatte, bei schätzenswerten Gaben, mit Fleiß, Ausdauer und Weltgewandtheit eine nicht unbedeutende künstlerische, litterarische und gesellschaftliche Stellung erworben, wobei ihm seine Frau nicht wenig genützt hat. Er stand in dem Rufe eines tüchtigen, fähigen Mannes und hatte, wie aus Briefen des pfälzischen Gesandten in Dresden, Freiherrn von Hallberg, an Dalberg hervorgeht, einflußreiche Gönner und Fürsprecher. (S. bei Walter a. a. O.) Allein jene glänzende Aussicht sollte ihm teilweise durch eingetretene politische Verhältnisse wieder verkümmert werden. Der Ausbruch des bayerischen Erbfolgekriegs hatte in Dresden die Auflösung der Opera buffa unter Bondini zur Folge. Um diesem dafür einigen Ersatz zu bieten, wurde nun er mit der Bildung des deutschen Hoftheaters betraut, während Brandes sich mit dem Amte eines Regisseurs und der Anstellung von Frau und Tochter unter guten Bedingungen begnügen mußte. In Dresden war mit Bondini am 11. Juli 1777 ein Vertrag auf 5 Jahre (von Mich. 1777 — Mich. 1782) abgeschlossen worden. Am 20. Oktober wurden die Vorstellungen der neuen Gesellschaft eröffnet, zu der Reineckes, Kochs, Fleck, Brandes mit Frau und Tochter, Thering, Günther, Caroline Henisch, Sophie Huber ꝛc. gehörten. Eine vorzügliche Truppe, die man sogar zur besten der Zeit gestempelt hat. Mit Superlativen war die Theaterkritik ja immer sehr freigebig. Der Aufwand ist ja so billig. Pasquale Bondini, ein behaglicher, wohlwollender Mann, war früher berühmter Basso buffo bei Joseph Bustelli gewesen, der aus einem Brünner Kaufmann Opernimpresario geworden war, und (s. S. 164) Herrn v. Kurz aus dem Prager Kotzentheater verdrängt hatte. Hier eröffnete er 1764 seine Vorstellungen mit einer vorzüglichen italienischen Operngesellschaft und übernahm 1765 auch noch die Bildung einer solchen in Dresden. Die Mitglieder beider Truppen fanden zum Teil bald hier, bald dort Verwendung. Nachdem Bustelli aber in Prag sich von dem Bernardonspieler Kurz glücklich befreit sah, sollte er eine noch un-

gleich gefährlichere Nebenbuhlerschaft in einem Manne finden, der in dessen Schule aufgewachsen war, in dem Grazer Schauspieldirektor Johann Joseph von Brunian, der wenn nicht wirklich, so doch dem Namen nach, einem alten Adelsgeschlechte angehörte, und von einem Teile des Prager Adels dafür angesehen und darnach behandelt wurde. Es ist seltsam, daß gerade einem Manne, wie er, der sich Kurz, unter dem er schon 1761 in Prag engagiert war, in allem zum Vorbilde nahm, aber in seiner Kunst ungleich beschränkter als dieser, sich selbst ganz auf die Bernardoniaden angewiesen fand, und namentlich dessen Sucht zu glänzen und dessen Hang zum Aufwand und zur Verschwendung teilte, der Ruf eines Reformators des Prager Schauspiels zuerkannt worden ist. Nach meinem Dafürhalten hat Brunian nichts weiter gethan, als, wie andere Prinzipale von Stegreifspielern der Zeit, neben seinen Burlesken auch dem regelmäßigen Drama Aufnahme angedeihen lassen. Der eigentliche Regenerator der deutschen Bühne in Prag war unter dem Schutze und der Förderung einiger Herren vom Adel, an deren Spitze der Oberstburggraf Fürst Fürstenberg stand, der Schauspieler Joh. Baptist Bergopzoom, den Brunian 1771 als Regisseur und Direktor des Schauspiels berief. Er, der 1742 in Wien geboren worden war, und den wir schon bei Kurz kennen gelernt haben, zu dem er 1765 trat, hatte die Kurzische Truppe 1769 in Innsbruck verlassen. Er ging damals nach Wien, wurde dort ganz für die Sonnenfelsschen Theaterreformideen gewonnen und kam unter diesem Eindruck nach Prag. Er war eine exzentrische Natur mit großer, aber wild aufgeschossener Begabung. Er spielte mit Vorliebe auf malerische, doch meist äußerliche Effekte. Er stürzte — wie es Schröder von ihm gesehen hat — als Pierre im „geretteten Venedig" sieben Stufen rückwärts hinunter, „so daß der erschrockene Zuschauer sich selbst nach dem Kopfe griff." Er soll Seife in den Mund genommen und sich Haare künstlich eingesetzt haben, um in der Wut schäumen und sich vor Verzweiflung das Haar ausraufen zu können. Um sich dieser neuen Konkurrenz zu erwehren, hatte Bustelli mit Brunian einen Vergleich geschlossen, nach welchem beide abwechselnd im Kotzentheater spielen sollten, er als Direktor der italienischen Oper, Brunian als Direktor des Schauspiels. Brunian gehörte zu den Theaterunternehmern, die, wie Kurz und Seyler, wohl die Geschicklichkeit besaßen, ihrer Bühne Glanz zu geben, nicht aber die Fähigkeit, ihren Aufwand mit ihren Mitteln in Einklang zu bringen. Er war schon mit Schulden von Graz gekommen, die hier, wo er mit dem reichen böhmischen Adel in

Glanz wetteifern wollte, bei der Fahrlässigkeit, mit der er seine Geschäfte betrieb, oder durch Andere betreiben ließ, rasch ins Erschreckende wuchsen. Glücklicherweise fand er in einem seiner adligen Gönner dem edlen Grafen Procop Czernin nicht nur einen Ordner seiner finanziellen Verhältnisse, sondern, nach Bergopzooms Abgange, der 1774 einer Berufung nach Wien gefolgt war, einen Mann, der die Oberleitung seines Theaters übernahm; sonst würde schon damals der Zusammenbruch eingetreten sein. Die bedeutendsten Kräfte der Truppe bestanden in Christ, Dem. Miou, die Brunian etwas später in zweiter Ehe heiratete, und in den Ehepaaren Henisch und Frank. Die wegen ihrer Schönheit berühmte Caroline Henisch war eine geborene Gieraneck und Schwester der noch berühmteren Franciska Romana Koch. Caroline Nanette Frank heiratete nach dem Tode ihres ersten Mannes den genialen, aber leichtsinnigen Borchers. Später traten noch Maximilian Scholz, der sich damals in Liebhaber- und Heldenrollen verdient machte und die anmutige Edmunda Tilly, die Tochter des Wanderprinzipals Tilly hinzu. Nach dem 1777 erfolgenden Tode des großherzigen Czernin sollte der Verfall der Truppe um so schneller erfolgen. Den Grund dazu legte eine kopflose Theaterunternehmung, in die Brunian sich bald darauf einließ, indem er neben seiner Truppe im Kotzentheater noch eine zweite errichtete, die aus lauter mittelmäßigen Kräften bestand und damit nach Dresden zog, um dort auf dem Theater am Linckeschen, früher Lehmannschen Bade Vorstellungen zu geben. Es geschah wohl in Nachahmung Bustellis und Bondinis, die ebenfalls zugleich in Prag und Dresden gespielt und dabei sogar noch die Leipziger Messen besucht hatten. Diese Unternehmung versagte jedoch vollständig. Unglücklicherweise hatte Brunian die Mitglieder dieser Truppe meist auf drei Jahre angeworben, was ihn nun bewog, in Prag neben seinen Vorstellungen im Kotzentheater auch noch Vorstellungen in einer Bude zu geben, wobei er zu seinem eigentlichen Berufe, dem burlesken Stegreifspiele, zurückgriff und sich so selbst eine Konkurrenz schuf, an der es ihm ohnehin nicht fehlte, da er im fortgesetzten Kampfe mit Marionettenspielern, sowie mit der Merschyschen, Göttersdorfschen und endlich der Wahrschen Truppe lag. Dadurch geriet er in solche Bedrängnisse, daß er keinen andern Ausweg sah, als die Flucht. Der größte Teil seiner Mitglieder hatte Rettung bei Tilly gesucht. Mit dem armen Reste begab er sich nach Braunschweig, um niemals zurückzukehren. Von hier trat er, um seinen Gläubigern zu entgehen, ein unstätes Wanderleben an, bis er 1781

in Altona die ersehnte Ruhe im Tode fand. — Inzwischen hatte Bustelli seine Prager Oper allmählich verfallen und die Dresdener von Bondini verwalten lassen. Er war theatermüde und es scheint sogar, daß, ehe er sich 1776 nach Italien zurückzog, er sich mit Bondini auseinandergesetzt und ihm die Führung für eigene Rechnung überlassen hat. 1779 wurde Bondini vom Prager Adel mit der Errichtung und Leitung einer neuen Oper betraut, für die er ein Theater im Thunschen Hause am Fünfkirchnerplatz einrichtete, das 1781 eröffnet wurde. Inzwischen war der Schauspielerprinzipal Wahr auf Grund eines mit Bustelli abgeschlossenen Vertrags, in das Kotzentheater eingezogen. Der Tod Bustellis löste das Verhältnis jedoch wieder auf. Das Kotzentheater fiel gegen Abfindung der Erben an die Prager Stadtgemeinde zurück, die mit dem Grafen Franz Anton Nostitz (geboren 1725 zu Mieschitz in Böhmen) einen Pachtvertrag abschloß. Der Graf war eben im Begriff, einem längst gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen und ein der Stadt und der Kunst würdiges Theater auf dem Carolinenplatz zu erbauen. Er pachtete das Kotzentheater wohl nur, um hier eine Truppe für die Eröffnung des neuen bereit halten zu können, und ersah sich dazu die Wahrsche Gesellschaft aus, die nun in seinem Solde hier spielte und zweckentsprechend umgebildet und verstärkt wurde. Carl Wahr gehörte damals zu den bedeutendsten der österreichischen Wanderprinzipale. Er war 1745 in Petersburg geboren, hatte bei Kurz seine theatralische Laufbahn begonnen und erlangte bald großen Ruf, was seine Anstellung bei der Koharyschen Theaterunternehmung in Wien zur Folge hatte. Er konnte sich hier aber ebensowenig halten, als Mad. Körner, die mit ihm die Wiener Bühne verließ und sich ihm anschloß, als er nun selbst eine Truppe errichtete, mit der er von 1771 an mit großem Erfolge in Preßburg, Salzburg und anderen Städten spielte, bis er 1779 nach Prag kam. Es wird ihm nachgerühmt, auf gutes Repertoire gehalten zu haben, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß der berüchtigt-berühmte Christian Heinrich Spieß, dessen Ritter-, Räuber- und Schauerdramen (besonders seine Maria Stuart, Klara von Hoheneichen, Graf Schlenzheim) damals über alle Bühnen gingen, sein ständiger Theaterdichter und zeitweilig auch bei ihm Schauspieler war. Nachdem Wahr in den Dienst des Grafen Nostitz getreten war, wurden noch neben dem Ehepaar Körner die Ehepaare Koch, Hempel und Räder aus Dresden, der junge Czechticky, Bergopzoom und Zuccarini gewonnen. Franzisca Romana Koch, geb. Gieraneck, war 1748 zu Dresden geboren und wie ihr Mann Friedrich Karl Koch

unter Noverre zum Tanz ausgebildet worden. Sie hatte ersteren bei der Kochschen Gesellschaft, bei der er als Balletmeister angestellt war, geheiratet und kein Geringerer als Lessing war ihr Brautführer gewesen. Mann und Frau wechselten bei der Ekhofschen Gesellschaft ihren Beruf; er ging zum Lustspiele über, sie wurde Sängerin, als welche sie zu ihrer Zeit eine Berühmtheit war. Schweizer komponierte für sie seine Alceste und Wieland hat sie besungen. Kochs blieben nur ein Jahr bei Wahr, 1783 kehrten sie nach Dresden zurück. Czechticky (geb. 1758 oder 59 in Trautenau in Böhmen) blieb noch kürzere Zeit bei der Wahrschen Gesellschaft, da er schon 1782 für Berlin engagiert wurde, wo er als Hamlet auftrat. Er errang sich damals in Prag große Beliebtheit in Liebhaberrollen.

Am 21. April 1783 wurde das Gräflich Nostitzische Theater mit „Emilia Galotti“ eröffnet. Das Direktorium bestand aus Wahr, Bergopzoom, Hempel und Räder. Allein gegen die Vorstellungen der Bondinischen Gesellschaft im Thunschen Hause, die während der Sommermonate nicht nur Opern, sondern auch Schauspiele gab, konnte sich das neue Theater nicht halten. Auf einen Wink des Kaisers, der im September 1783 in Prag beide Truppen gesehen hatte, beschloß Graf Nostitz die seine zu entlassen und sein Theater an Bondini zu verpachten. Das abfällige Urteil Joseph II. steht in schneidendem Gegensatz zu den überschwänglichen Lobeserhebungen damaliger Kritiker, die Wahr womöglich noch über Ekhof und Schröder stellten. Es läßt vermuten, daß er doch nur ein geschickter und talentvoller Routinier war und mehr zu einem Vergleiche mit Doebbelin oder Bergopzoom aufforderte. Am 1. Oktober 1793 kam der Pachtvertrag zwischen Nostitz und Bondini zu stande. Dieser übernahm die Vorstellungen im neuen Theater unbeschadet seiner Verpflichtungen im Thunschen Hause. Die Opernvorstellungen wurden hier und in Leipzig von Bondinis Opernregisseur, dem Sänger Domenico Guardasoni geleitet. Die Leitung der italienischen Oper in Dresden war dagegen nach dem Friedensschlusse dem Impressario Antonio Bertoldi übertragen worden. Bondini hatte in Dresden nur die Leitung der deutschen Schauspielergesellschaft in Händen. Er war ganz zufrieden damit, in Brandes einen sachverständigen Mann vorzufinden, dem er den künstlerischen Teil derselben überlassen konnte. Allein dieser behagliche Zustand sollte von keiner Dauer sein. Reinecke, der als Schauspieler Brandes weit überragte und dessen Gattin Madame Brandes überlegen zu sein glaubte, war nicht geneigt, sich seinen Anordnungen, besonders was Rollenbesetzung betraf, zu fügen. Er

war vielmehr überzeugt, daß ihm dessen Stellung gebühre. Die hieraus entstehenden Reibungen, die durch die Eifersucht der Frauen und die Parteiung im Publikum noch verschärft wurden, gingen so weit, daß Reinecke eine von verschiedenen Mitgliedern mit unterschriebene Erklärung einreichte, die Bühne nicht eher wieder betreten zu wollen, als bis ein Ausschuß gewählt und Brandes an die Seite gesetzt würde. Bondini glaubte einen Ausweg in der Teilung der Gesellschaft zu finden. Im Herbst 1779 schickte er Brandes mit dem Opernpersonale nach Leipzig, während Reinecke mit dem Schauspiel in Dresden blieb. Diese Auskunft bewährte sich aber nicht. In Leipzig vermißte man ungern die Schauspielvorstellungen, in Dresden die deutsche Operette. Auch war man hier und dort zu Ergänzungen genötigt gewesen, die den Aufwand gesteigert hatten. Bondini vereinte daher wieder beide Truppen und verschritt zu den entsprechenden Entlassungen. Brandes erhielt wieder die Regie über das ganze Theater. Damit brachen aber auch aufs neue die alten Mißstände aus, so daß alle Teile es für ein Glück erachteten, als Brandes nun ebenfalls eine Berufung nach Mannheim und die hierauf geforderte Entlassung in Dresden erhielt. Freilich stellte sich später heraus, daß auch er übereilt in der Sache gehandelt hatte. Am Mannheimer Hofe waren seit lange theatralische Künste gepflegt worden, doch bis in die letzte Zeit fast nur italienische und französische Opern und Schauspiele. Erst unter Karl Theodor wurde daneben auch noch das deutsche Schau- und Singspiel begünstigt. Von 1768 an hatten nach einander Kurz, Sebastiani und Marchand in kurfürstlichen Diensten gestanden. Sie spielten hier gewöhnlich vom November bis Aschermittwoch, standen aber nebenbei mit Mainz, Straßburg, Köln und Frankfurt a. M. in Verbindung Franz Joseph Sebastiani war eine Art Nicolini. Wie dieser zog er anfangs mit Kinderballeten und Pantomimen herum, verband später damit aber auch Schauspiel- und Operettenvorstellungen. Er war ein Mann, der auf Ordnung hielt und selbst Heldenrollen mit spielte. Sein bester Schauspieler war Theobald Marchand (1741 zu Augsburg geboren) der aber 1770 eine eigene Truppe errichtete. Da Sebastiani, nach Ennen, noch 1772 in Köln spielte, und nach Peth erst 1773 seine Wirksamkeit in Mainz eingestellt hat, so kann Marchand dessen Truppe nicht (wie gesagt worden) 1770 übernommen, sondern muß eine neue gebildet haben. Später mögen jedoch beide Truppen mit einander vereinigt worden sein. Marchand war ein Mann von Bildung und Talent. Er stand in dem Ruf großer Zuverlässigkeit und Ordnung. Er hatte in Frankfurt a. M.

so großen Zulauf, daß das von ihm benutzte Bienenthalsche Theater vergrößert werden mußte. Er hatte längere Zeit in Paris gelebt und sich Aufresne zum Vorbild genommen. Damals spielte er vorzugsweise Väter- und Charakterrollen, seine schöne Frau die jugendlichen Heldinnen und die anmutige „Köllerin" die zärtlichen Liebhaberinnen. Marchand begünstigte hauptsächlich das in Aufnahme gekommene Liederspiel und die Operette, in denen sich Mad. Brochard und Hellmuths (er als Basso Buffo) besonders auszeichneten. Man hat ihm zum Vorwurf gemacht, darüber die großen Aufgaben der dramatischen Kunst vernachlässigt zu haben. Indessen läßt sich dagegen einwenden, daß jeder das am besten und schicklichsten leistet, wozu er die Kraft besitzt. Im Jahre 1775 hatte der Kurfürst Karl Theodor beschlossen, in Mannheim ein kurfürstliches Nationaltheater zu errichten, zu welchem Zwecke das Arsenal dazu umgebaut wurde. Der Minister Graf von Hompesch war wegen der künstlerischen Leitung mit Ekhof und Lessing in Unterhandlung getreten, und da sich diese zerschlugen, war mit Abel Seyler angeknüpft worden. Es ist immer noch unklar, ob man diesem bindende Anträge gemacht, oder dieser noch zu nichts verpflichtende Anfragen nur allzuvoreilig für solche angesehen hatte. Am 13. März 1777 fand seine letzte Vorstellung in Dresden statt. Am 4. Mai d. J. spielte er noch in Leipzig, ging dann nach Frankfurt a. M., wo er vom 14. Mai bis 14. Juni mit großem Erfolge Vorstellungen gab und schon am 17. Juni eröffnete er als Direktor der Schaubühne in Mainz hier seine Vorstellungen, während in Mannheim nicht nur unter der Intendantur des Grafen Savioli die Eröffnung des neuen Theaters am 1. Januar 1777 ohne ihn stattgefunden hatte, sondern am 6. Mai d. J. Marchand zum Hoftheater-Direktor der kurfürstlichen deutschen Schaubühne ernannt worden war, als ob keine Unterhandlungen mit Seyler geschwebt hätten. Dem war jedoch nicht so, da nach Pichler (Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationalth. in Mannheim) Seyler, „dem vergebliche Hoffnungen zur Übernahme der Direktion gemacht worden waren", die „ihm zugesagten Probevorstellungen" in der zweiten Hälfte des Monats Juni gab und Frau Seyler im nächsten Februar auf Veranlassung der Kurfürstin vom Grafen Savioli zu einem Gastspiele eingeladen wurde. Es ist demnach kein Zweifel, daß man sich am Mannheimer Hofe bewußt war, Seylern gewisse Verbindlichkeiten schuldig zu sein und es scheint sogar, daß ein von Dr. Friedrich Walter veröffentlichtes kurfürstliches Reskript vom 7. Juni 1777, das bei ihm seltsamerweise erst hinter den Dokumenten vom Jahre 1779 steht,

sich hierauf bezieht. Es lautet: „Obwohl der Kurfürst den mit dem ehemaligen kursächsischen Schauspieldirektor Abel Seyler abgeschlossenen Vertrag in Anbetracht der von diesem nicht erfüllten Bedingungen keineswegs als verbindlich betrachtet, so hat er ihm doch statt der nachgesuchten Entschädigung eine Gratifikation von 1000 Reichsthalern bewilligt."

Die durch den Tod Maximilian III. Joseph von Bayern notwendig gewordene Übersiedelung Karl Theodors nach München, rief in Mannheim, das hierdurch plötzlich seines fürstlichen Glanzes und seiner wichtigsten Erwerbsquellen beraubt werden sollte, großes Wehklagen hervor, was den Kämmerer Freiherrn W. H. von Dalberg bewog, dem Finanzminister von Hompesch Vorschläge zu machen, um der unglücklichen Stadt einigen Ersatz zu bieten, von denen der, ein kurfürstliches deutsches oder Nationaltheater daselbst zu errichten, dessen Güte auf den umwohnenden Adel und auf Fremde Anziehung ausüben sollte, Annahme fand. Allerdings war das Opfer, das der Kurfürst dafür zu bringen bereit war, nicht groß, da es einen jährlichen Zuschuß von 5000 fl. nicht überschreiten sollte. Am 1. September 1778 erhielt Dalberg den Auftrag, die Anordnung und Leitung eines neuen Schauspiels in Mannheim unter Assistenz des Staats- und Konferenzministers Freih. v. Oberndorff zu übernehmen. — Doch nicht nur die Errichtung des Mannheimer Nationaltheaters, sondern auch die des Hof- und Nationaltheaters in München hatte die Übersiedelung Karl Theodors zur Folge. Nach dem verunglückten Versuche, ein solches Theater unter Kurz ins Leben zu rufen, hatte man sich hier, was das öffentliche Theater betrifft, wie vordem mit den etwa zureisenden Wandertruppen begnügt. Eine solche wurde 1770 von dem aus Augsburg gebürtigen Rechtskandidaten Franz Nieser übernommen, der sich bei der Kurzischen Truppe zum Schauspieler ausgebildet hatte. Er spielte mit seiner Gesellschaft so erfolgreich, daß auch der Hof ihn bisweilen zu sehen verlangte und ihm dabei das alte Opernhaus auf dem heutigen Salvatorplatze zur Verfügung stellte. 1776 übernahm der bayerische Geheimrat, Kämmerer und Musikintendant Graf Joseph Anton von Seeau für eigene Rechnung die Oberdirektion dieses Theaters, das nun allwöchentlich drei Vorstellungen im alten Opernhaus gab. Zu den Darstellern gehörten nach Franz Grandauer (Chronik d. K. Hof- und Nationalth. in München) Direktor Nieser mit Frau, Appelt, Franz Xaver Heigel mit Frau, Klemens Huber, Franz Reiner und Nonseul mit seiner hochbeanlagten Gattin, die

1776 von der Marchandschen Truppe nach München berufen worden war. Seeau wurde nun zum Intendanten des neuen Hof- und Nationaltheaters ernannt. Er übernahm Marchand als Direktor mit seiner Truppe, während von seiner eigenen nur Nieser, Appelt und Heigel Aufnahme fanden. Nonseuls waren schon im November 1777 zu Doebbelin nach Berlin gegangen. Dalberg hatte sich inzwischen zur Ausführung seines Auftrags an Brockmann, Stephanie und Abbt (den Prinzipal einer unbedeutenden Truppe, die von Bayern nach den Rheinlanden gekommen war) gewendet. Ihre Forderungen erschienen aber zu hoch, da sie 10000 fl. Zuschuß verlangten. Auch Seyler hatte dies anfangs für nötig erklärt. Am 15. Februar 1779 erteilte nun Dalberg dem Freiherrn Hallberg in Dresden den Auftrag, sich mit Reinecke oder Brandes darüber ins Vernehmen zu setzen. Hallberg entschied sich für letzteren, der seine Bedingungen einschickte. Im Juli kam ein Vertrag zu stande, nach welchem Brandes, nicht wie ursprünglich in Aussicht gestellt worden war, Direktor einer von ihm zu errichtenden Truppe, sondern nur Regisseur einer von Dalberg zu bildenden wurde. Der Grund hiervon war, daß Seyler durch den Schauspieler Mayer die Nachricht von der Auflösung des Gothaischen Theaters mit der Liste seiner Mitglieder erhalten hatte, dies Dalberg am 22. März mitteilte, und zur möglichst raschen Anwerbung dieser Truppe riet. Dalberg schickte unverzüglich zu diesem Zwecke den Kassierer Ludwig Sartori mit einer von Seyler geschriebenen von Dalberg unterzeichneten Instruktion nach Gotha. Engagiert wurden Mad. Kummerfeld, frühere Caroline Schulz, Mad. Wallenstein, Boek, Opitz, Beck, Iffland, Beil, das Ehepaar Mayer und Backhaus, zu denen dann noch Seyler mit Frau (er als Direktor), Brandes mit Frau und Tochter, Toscanis und einige Nebenpersonen traten. Es war ein Verein von meist guten, zum Teil sehr entwickelungsfähigen Darstellern. Zu letzteren gehörte vor allen das Freundeskleeblatt: Iffland, Beck, Beil, von denen der erste in der deutschen Theatergeschichte noch eine so hervorragende Rolle spielen sollte. Iffland, der, wie wir schon wissen, aus guter Familie und von genialer Beanlagung war, zeichnete sich durch Feinheit und Vornehmheit der Erscheinung, Haltung und Umgangsformen aus. Beil, der Sohn eines Tuchmachers, 1754 in Chemnitz geboren, hatte akademische Bildung genossen, widmete sich aber in echter Kunstbegeisterung dem Theater. Doch mußte er erst die ganze Misere eines damaligen Wanderkomödianten durchkosten, ehe er in Gotha, wo Ekhof sein großes Talent erkannte, in eine reinere Luft gelangte.

„In seinem Gesicht“ — sagt Koffka — „lag ein Übermaß von Jovialität und Bonhommie, das jedermann unwiderstehlich anzog.“ Alle drei hatten sich unter dem Einflusse Ekhofs entwickelt, alle drei gehörten aus tiefster Überzeugung der Natürlichkeitsrichtung an, alle drei waren begeisterte Anhänger Lessings und seiner Lehren; so daß man sagen konnte, daß das neue Mannheimer Nationaltheater eine fernabliegende Frucht des Hamburger Nationaltheaters und des Lessingschen Geistes war. Ehe ich jedoch näher auf die Entwickelung desselben eingehe, wird es nötig sein, zu Schröder zurückzukehren und die Wiener Theaterverhältnisse in Betracht zu ziehen.

Es war keine leichte Aufgabe, die Schröder mit der Weiterführung der Ackermannschen Truppe übernommen hatte. Auch verlangte es seine ganze Uneigennützigkeit. Ackermann hatte seiner Familie zwar sein Theater, aber auch ansehnliche Schulden hinterlassen, die nur von seiner Gutmütigkeit herrührten. Auch machten sich manche Baulichkeiten nötig. Schröder übernahm nur die künstlerische Direktion und zwar für Rechnung der Mutter, die aber erwartete, die Schulden durch ihn getilgt und das Vermögen vermehrt zu sehen. Er bezog bis zu seinem Rücktritte nicht mehr, als er vorher als Schauspieler gehabt hatte, die wöchentliche Gage von 16 Thalern. Selbst die Verheiratung mit einem ganz mittellosen Mädchen erhöhte seine Einnahmen nur um ihren unbedeutenden Wochengehalt von fünf Thalern. Es waren drei Ziele, die Schröder bei seiner ersten Direktion verfolgte und die sich wechselseitig bedingten: die Konzentration seiner Kraft auf nur einen Schauplatz, d. i. auf Hamburg, daher das allmähliche Aufgeben von Wanderzügen nach anderen Städten — die Verwirklichung eines der großen Fingerzeige Lessings, Shakespeare und die ihm verwandten deutschen Dichter auf der deutschen Bühne einzuführen — und endlich, was ihn selbst betraf, der Übergang aus dem komischen ins tragische Fach. Für ihn, der sich seit lange außer im Ballet fast nur noch in komischen Rollen des Lustspiels gezeigt hatte, den das Publikum nur in ihnen zu sehen verlangte, ihn nur zu ihnen für befähigt hielt, war die Lösung der letzten Aufgabe fast ein Wagnis zu nennen. Nur in einigen gemischten Rollen hatte er sich bisher meist nur aushilfsweise, es ist wahr, nicht ohne Glück versucht. Wie weit ist es aber noch von diesen zu den großen tragischen Charakterrollen? Der erste falsche Schritt konnte hier leicht abschreckend für immer sein, und je größer die Forderungen waren, die er an sich selbst zu stellen gewohnt war, desto mehr mußte er zaudern. Ich glaube, daß die Leseabende, die er eine Zeit lang bei sich eingerichtet hatte, und

in denen er vor einer Anzahl Kunstverständiger Dramen von Shakespeare und Sophokles vorlas, hauptsächlich den Zweck verfolgten, hierdurch Fühlung mit dem Publikum zu gewinnen. Hand in Hand ging damit, sich auch andere Kräfte dafür zu bilden. Er hatte 1770 in Friedrich Reinecke ein junges Talent gewonnen, das sich unter seinem Einfluß zu einem Darsteller von Leidenschaft und Feuer, von großer Natürlichkeit und charakteristischer Schärfe entwickelt hatte, der aber noch manches erwerben, anderes ablegen mußte. Leider wohnte ihm ein Hang der Intrigue inne, der bei seinem Ehrgeiz gefährlich zu werden drohte. So verdrängte er hier den genialen Borchers und stiftete, wie ich vorausgreifend schon zu berühren hatte, auch in Dresden wieder Unfrieden. Eine noch wichtigere Erwerbung war 1774 die Joh. Franz Hieron. Brockmanns (geb. 1745 zu Graz), der nach einer abenteuerlichen Jugend sich von 1762 an längere Zeit bei einer Wandertruppe in Ungarn herumgetrieben, hier die schöne Tochter seines Prinzipals geheiratet hatte und mit ihr nach Wien und von hier zu Kurz gegangen war. Während seine Frau sehr bald wieder nach Wien zurückkehrte, ging er etwas später zu Schröder. Brockmann wurde im vollen Sinne des Worts Schröders Schüler. Er besaß von Natur aus herrliche Gaben, eine schöne Erscheinung, eine wundervolle, zum Herzen sprechende Stimme und eine seltene Ausdrucksfähigkeit. Zunächst erregte seine nicht dialektfreie Sprache einigen Anstoß. Auch gefiel er längere Zeit nur im Lustspiele. Von den Darstellerinnen standen Schröders beide Schwestern allen anderen voran. In ihnen feierte die Mutter, die sie herangebildet, ihre Triumphe als Lehrerin. Besonders galt dies für die ältere, Dorothea, deren Talent sich nur durch künstlerische Erwägung und durch Vertiefung in ihre Aufgaben entwickelt hatte, die zwar immer in der vollen Illusion ihrer Rolle war und diese wieder hervorrief, der aber, sobald sie ihre Rolle abgethan hatte, ihr Beruf, ihre Kunst widerwärtig erschien. Wogegen Charlotte immer aus der Fülle ihrer genialen Begabung, der augenblicklichen Eingebung folgend, mit elementarer Naturkraft schuf und hierin ihre höchste Befriedigung fand. Während jene bei aller Vielseitigkeit ihren Schwerpunkt in tragischen Rollen hatte, spielte diese das von Susanne Mecour bis 1771 vortrefflich vertretene Fach der ersten Soubretten und munteren Liebhaberinnen. Schröder erkannte die künstlerische Bedeutung beider nach ihrem vollen Werte und glaubte dies nicht besser darthun zu können, als indem er sie mit bedeutenden Rollen überhäufte. Er that hierin wohl des Guten zu viel und ahnte nicht, welche Pein er da-

mit der älteren Schwester auferlegte, wie sehr er damit die Nervosität der jüngeren steigerte und wie sehr man beides späterhin ihm zum Nachteile auslegte. Neben diesen beiden Größen ersten Ranges glänzte seit 1770 auf seiner Bühne noch Madame Reinecke, geb. Penzig. Sie war eine temperamentvolle Darstellerin leidenschaftlicher Charaktere, wie Marwood, doch spielte sie vorzugsweise tragische Mütterrollen, für die Schröder nach Reineckes Abgang in Joh. Christiane Starcke vollen Ersatz fand. 1773 trat auch die 1771 ausgeschiedene reizende Johanna Rischar als Frau Sacco wieder ein. Von einer unglücklichen Liebe für Schröder verzehrt, hatte sie die Heirat mit dem nicht unbegabten Balletmeister Sacco nur als einen Ausweg aus der Verwirrung ihres Herzens ergriffen. Sie war eine der gefeiertsten Darstellerinnen der Zeit, der wir noch zu begegnen haben. 1773 hatte Mad. Ackermann auf Empfehlung der ihr befreundeten Prinzipalin Wäser eine junge Deutschrussin, die anmutige Anna Christine Hart bei sich aufgenommen, die bei ihr sorgfältige künstlerische Ausbildung und mütterliche Pflege fand. Schröder fühlte sich bald in dem Banne des Liebreizes dieses anspruchslosen Geschöpfs, mit dem er sich schon am 26. Juni desselben Jahres ehelich verband. Beide haben diese rasche Verbindung niemals bereut. Mad. Schröder hatte weder eine geniale schauspielerische Begabung, noch eine tiefere Neigung zu dem ihr mehr durch die Verhältnisse aufgezwungenen, als erwählten Beruf, sie führte aber jede ihr gestellte Aufgabe mit Hingabe und Geschicklichkeit aus. Die Verhältnisse in Schröders Familie waren nicht glücklich. Jedes machte dem andern das Leben schwer. Die schönen und gefeierten Töchter des Hauses wurden vielfach umworben und die Mutter und Schröder rechneten ihnen das schon als Sünde an, weil sie keinen Flecken an ihrer Ehre dulden wollten. Schon in der ersten Hälfte des Jahres 1772 wagte Schröder den großen Schritt, das tragische Gebiet zu betreten. Es galt der ersten Vorstellung von Lessings „Emilia Galotti“. Er hatte sich anfangs Angelo zugeteilt. Nur auf Zureden der Freunde wagte er sich an „Marinelli“, eine Rolle, die fast an der Grenze der Tragödie liegt. Es war, nach Meyer, ein voller Erfolg, (dem ist jedoch von anderer Seite widersprochen worden, weil es Schrödern an Vornehmheit gefehlt habe). Es verstand sich hiernach von selbst, daß er in Goethes „Clavigo“ den Carlos gab. Mit diesem Stück trat ein neuer tragischer Dichter hervor, der sich damit dicht neben Lessing stellte und schon hier in mancher Beziehung über diesen hinausging, ganz neue Töne anschlug, und neue Farben auf seiner Palette hatte. Schon hatte er aber ge-

zeigt, daß er noch weit Größeres zu leisten vermochte. In dem etwas früheren „Götz von Berlichingen", in dem er mit der damaligen Überlieferung vollständig brach, erschloß er seinen erstaunten Zeitgenossen eine ganz neue Welt, eine neue Sprache, eine Fülle und Mannigfaltigkeit neuer dramatischer und poetischer Schönheit. Wenn bei aller Eigenartigkeit und Selbständigkeit Clavigo, der Form nach gleichwie Emilia Galotti, den Schwerpunkt im französischen Drama hatte, so lag er dagegen bei Götz im altenglischen, im Shakespeareschen Drama. Doch auch die Darstellung des Götz war eine That und ein Wagnis. Zwar war Schröder nicht der erste, der damit hervortrat. Schon am 12. April 1774 hatte Koch in Berlin das Drama zur Aufführung gebracht, „welches", wie der Theaterzettel berichtete, „nach einer ganz besonderen und jetzo ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und scharfsinnigen Verfasser mit Fleiß verfertigt worden. Es soll, wie man sagt, nach Shakespear'schem Geschmack abgefaßt sein. Man hätte vielleicht Bedenken getragen, solches auf die Schaubühne zu bringen, aber man hat dem Verlangen vieler Freunde nachgegeben und soviel, als Zeit und Platz erlauben wollen, Anstalt gemacht, es aufzuführen. Auch hat man, sich dem geehrtesten Publico gefällig zu machen, alle erforderlichen Kosten auf die nöthigen Decorationen und neuen Kleider gewandt, die in den damaligen Zeiten üblich waren. In diesem Stücke kommt auch ein Ballet von Zigeunern vor. Anfang praecisse 5 Uhr." Der Verfasser war das erste Mal nicht genannt. Erst bei der Wiederholung erschien „Herr D. Göde in Frankfurt am Main auf dem Zettel." Also auch mit Einführung des historischen Kostüms ging Koch Schrödern voraus, bei dem die Aufführung erst am 4. Oktober 1774 stattfand. Ob Koch die historische Treue auch auf die Dekorationen auszudehnen gesucht hatte, wie es von Schröder geschah, ist ungewiß. Daß „Götz von Berlichingen" das erste Stück war, bei dem der Versuch, die charakteristische Kleidung und Dekoration auf der deutschen Bühne einzuführen, gemacht worden, ist keineswegs ausgemacht. Noch viel weniger wahrscheinlich ist, daß nun das konventionelle Kostüm von der Bühne verschwunden sei, was Ed. Devrient ohne weiteres annimmt, wenn er sagt: „Den Gebrauch, alle Stücke, die nicht geradezu antik oder morgenländisch waren, in französischer Hoftracht zu spielen, stieß Götzens eiserne Hand über den Haufen." Die Neuerung auf alle historischen Stücke anzuwenden, lag sicher den meisten Truppen noch fern; schon wegen der größeren Kosten bei der Anschaffung und dem Transport. Nur bei den stabilen Theatern war es mit einiger Sicherheit zu erwarten.

Fand doch die Neuerung keineswegs allseitige Billigung. Es erschien Manchem besser, über den Dichter den Costumier und den Dekorateur zu vergessen, als jenen über diese, oder, wie ein damaliger Kritiker sich ausdrückt: „als dem Decorateur mit dem Henker Dank zu wissen, daß er dem Dichter vor den Weg zum Herzen tritt.“ Es war ja möglich, daß der Warnruf berechtigt war, wie oft wird aber nicht bei dem alten konventionellen Kostüm und der konventionellen Dekoration die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgelenkt und gestört worden sein! Jedenfalls war es ein Fortschritt, zu dem die mehr und mehr herrschend gewordene Natürlichkeitsrichtung selbst ohne den Götz hätte hinführen müssen. — Am 4. Mai 1775 war Charlotte Ackermann ganz plötzlich infolge der Aufregung einer Scene mit ihrem Bruder in der Blüte ihrer Jahre und ihres Talents gestorben. Nicht ohne ihre Schuld. Hatte sie doch selbst erst durch ihre halsstarrige Widersetzlichkeit jene Scene herbeigeführt und dann in der Aufregung eine große Unvorsichtigkeit begangen. Es wurde sogar von Selbstmord gesprochen. Schröders Feinde knüpften an dieses Ereignis die aufregendsten Gerüchte. — Von den Neuheiten, die er nach dieser Zeit gab, mögen Wagners „Reue nach der That“ und Goethes „Stella“ hervorgehoben werden. Das erste Stück gehörte, wie die Stücke von Lenz, die Schröder ebenfalls mit Vorliebe gab, der schroffsten naturalistischen Richtung an. Die Hauptperson dieses Stücks, der Kutscher Walz, wurde von Reinecke in ergreifender Weise zur Darstellung gebracht. Nach dessen Abgang übernahm Schröder die Rolle. Ein noch größeres Wagnis war, eine ganze Reihe Shakespearescher Stücke zum Teil in eigenen Bearbeitungen auf die Bühne zu bringen. So lange sich Schröder schon mit diesem Plane getragen haben mochte, so war ihm doch auch hierin ein andrer zuvorgekommen. Schon am 16. Januar 1773 war Heufelds Bearbeitung des „Hamlet“ in Wien aufgeführt worden. Schröder hatte dieselbe Bearbeitung auf einer im Sommer 1775 über Braunschweig, Dresden, Prag, Wien und Gotha unternommenen Reise in Prag von der Brunianschen Truppe gesehen. Sie war auf seine eigene Bearbeitung nicht ohne Einfluß geblieben. Auch eröffnete er, vielleicht eben deshalb, jenen Cyklus gleichfalls mit Hamlet. Am 20. September 1776 fand die Aufführung statt. Brockmann spielte die Titelrolle, legte damit den Grund zu seiner Berühmtheit und erreichte in ihr den Gipfel seiner Kunst. Man hielt ihn darin für unübertrefflich bis Schröder, der erst den Geist spielte, die Rolle nach Brockmanns Abgang selbst übernahm. Doch blieben auch dann die Stimmen geteilt. Schon acht

Wochen später folgte „Othello“ mit Brockmann in der Titelrolle, Dorothea Ackermann als Desdemona und Schröder als Jago. Die Darstellung war vielleicht ebenso gut, doch ging die Tragik des Stücks über das Maß dessen hinaus, was die guten Hamburger damals vertrugen. Ohnmachten folgten auf Ohnmachten. Alles war von Entsetzen ergriffen. Schröder ließ sich nicht abschrecken. Er nahm Macbeth in Angriff. Die Aufführung verzögerte sich aber, weil Bürger, der eine Übersetzuug versprochen hatte, nicht Wort damit hielt. Dafür erschien im Herbst 1777 „Der Kaufmann von Venedig“ und nach diesem „Die Komödie der Irrungen“. Reineckes hatten im Frühling dieses Jahrs die Truppe verlassen und Brockmann folgte im nächsten einem Rufe nach Wien. Auch Dorothea sollte verloren gehen. 1779 heiratete sie den Dr. Joh. Christoph Unzer, eine Heirat, die sie, wenn auch vielleicht nicht als ein Glück, so doch als eine Erlösung betrachtete. Es war schwer, für solche Verluste Ersatz zu finden. Schröder dachte vielleicht gar nicht daran. Gotter, mit dem er in Gotha befreundet worden war, hatte ihn zwar auf Iffland verwiesen. Ich bin aber nicht überzeugt, daß es Schröder damals mit dessen Erwerbung recht Ernst gewesen ist. Es war Zeit, an sich selbst zu denken; für die Mutter war ja hinlänglich gesorgt. Er hatte das Ballet endlich aufgegeben. Er schien sich nur noch die Aufgabe gestellt zu haben, sich noch fester ins tragische Fach einzuarbeiten. Er übernahm die wichtigsten Rollen von Brockmann und Reinecke selbst. Die Rollen Dorotheas vertraute er zum Teil seiner Frau an. Eine zweite Reihe Shakespearescher Stücke sollte sein tragisches Repertoire noch vergrößern. Er eröffnete sie mit Lear, den er selbst spielte und sich damit vor den erschütterten Zuschauern hoch über den vergötterten Brockmann erhob. Man könnte fragen, woher es wohl kam, daß dieselbe Stadt, die die Schrecken Othellos nicht zu ertragen vermochte, diese gewaltigste aller Dichtungen Shakespeares mit Bewunderung aufnahm? Allein Schröder hatte im Hinblick auf die Schwäche des Publikums, wenn auch gewiß nicht zum Vorteil der Dichtung, vieles gemildert und ihr einen versöhnenden Schluß gegeben. Dem Lear folgte am 17. November Richard II. Er spielte die Titelrolle. Doch kann dieses Stück niemals in Deutschland die Wirkung haben, die es in England auf das zur Begeisterung gesteigerte Nationalgefühl machen muß. Es ließ die Hamburger kalt und diese Kälte wirkte auch noch auf die Aufnahme des folgenden Shakespearschen Stücks, auf die Heinrichs IV. ein, so daß selbst Schröders vorzügliche Darstellung Falstaffs den erwarteten Beifall

nicht fand, den sie doch bald darauf in Berlin bei einem Gastspiel, zu dem ihm sein alter Spielgenosse, Doebbelin, aufgefordert hatte, in so hohem Maße finden sollte. Alles dies wirkte zusammen, ihn in seinem Entschluß zu bestärken und es ward ihm nicht schwer, seine Mutter von der Billigkeit seines Verlangens zu überzeugen. Als daher in der Truppe eine gewisse Unzufriedenheit ausbrach und man damit umging, am nächsten Zahltage eine Erhöhung der Gagen zu fordern, kam er dem am 29. September 1779 mit der Erklärung zuvor, daß am 4. März 1780 sämtliche Mitglieder der Gesellschaft entlassen seien, was wie ein Donnerschlag wirkte. Doch kam es nicht zu völliger Auflösung. Eine neue Unternehmung auf Aktien entstand, an deren Spitze der Postdirektor Bostel, der Agent Peter Greve und Kaspar Vogt standen. Der uns schon bekannte Bubbers wurde zum Direktor gewählt und mit der Zusammensetzung der Truppe betraut, Mad. Sophie Ackermann wieder als Schauspielerin angestellt und es fehlte nicht an Anstrengungen, auch Schröder dafür zu gewinnen. Er lehnte es keineswegs vollständig ab, bedingte sich aber einen längeren Urlaub und trat am 4. März 1780 eine größere Reise an. Diesmal nicht bloß, um andere Theater kennen zu lernen, sondern auch, um auf ihnen zu spielen. Dies geschah zuerst in Berlin, wo er wieder bei Doebbelin auftrat, doch war ihm Boek in der Einführung von Gastspielreisen zuvorgekommen.

Nach dem 1764 in Breslau erfolgten Tode des alten Franz Schuch hatte nämlich sein ältester Sohn, der ebenfalls Franz hieß, sein Theater übernommen und neben dem Franzosen Bergé, (Berger) der seit 1763 das preußische Privileg für die Aufführung von Pantomimen und französischen Operetten besaß, das preußische Privileg für die Aufführung deutscher Komödien und Singspiele erworben. Schuch, der jüngere, führte das Geschäft im Sinne des Vaters fort, d. h. er pflegte neben den regelmäßigen Stücken noch immer die Burleske, bei der seine beiden Brüder als Harlekine, der alte Stänzel als Anselmo wirkten. Sowohl Bergé, als Schuch d. j. errichteten jeder ein festes Theater, jener am Monbijouplatz, dieser an der Behrenstraße, so daß Berlin jetzt zwei massive Erwerbstheater besaß. Zur Schuchschen Truppe, zu der unter anderem die Ehepaare Brandes, Antusch und Klotsch, sowie Mad. Neuhof und Mad. Schultz geb. Mainzer gehörten, trat nach seinem Abgang von Ackermann Theophil Doebbelin, der damals von seiner ersten Frau (falls sie nicht gestorben war) geschieden sein mußte, da er bald darauf sich mit der ersten Liebhaberin und Heroine der Truppe, Madame Neuhof, der

Tochter K. F. Elensons, geb. 1733 zu Danzig, ehelich verband, die sich bei Hilverding in Petersburg ausgebildet und dort den Schauspieler Neuhof geheiratet hatte, von dem sie damals geschieden war. Nachdem Doebbelin von der Schuchschen Gesellschaft wieder abgegangen war, eine eigene errichtet und vorübergehend das sächsische Privileg erworben hatte, wartete er nur auf die günstige Gelegenheit, sich in Berlin festzusetzen. Er fand sie in dem Verfall der Schuchschen Truppe, durch den dieser genötigt wurde, Berlin zu verlassen. Er bewarb sich nun selbst um das preußische Privileg mit dem Erbieten, jährlich 300 Thaler an die K. Chargenkasse entrichten zu wollen, während Schuch nur 100 Thaler gezahlt hatte. Dieses gab wohl den Ausschlag. Er erhielt das nachgesuchte Privileg, doch unbeschadet der Rechte Schuchs. Keiner von ihnen durfte gleichzeitig an demselben Orte spielen. Doebbelin schloß nun mit Bergé wegen Mitbenutzung des Bergéschen Hauses einen Vertrag, bis er es 1769 käuflich erwarb. Er war ein umsichtiger, mit manchen guten Eigenschaften begabter Prinzipal und zeichnete sich durch große Energie aus, die bisweilen bis zur Rücksichtslosigkeit ging. Es wohnte ihm ein großer Zug inne, der ihn aber leicht zu Übertreibungen verleitete. Er erwärmte und begeisterte sich rasch für alles Bedeutende und Ungemeine. Mit „Minna von Barnhelm“ erzielte er einen großen Erfolg. Seine Frau gab die Titelrolle, er selbst Paul Werner, Schmelz, bei großer Anerkennung, Tellheim, Madame Schultze Franziska. Das Stück war wie auf die Stimmung Berlins nach beendetem Kriege berechnet. Es mußte 19 mal in 6 Wochen bei gefülltem Hause gespielt werden. Im nächsten Jahre versuchte er es mit Gerstenbergs „Ugolino“, der freilich keinen größeren Erfolg hatte, als die Lenzischen Stücke bei Schröder. Durch Schuchs Anfang 1771 erfolgenden Tod sollte er von einem ungefährlichen Rivalen befreit werden, um einen um so gefährlicheren dafür zu erhalten. Schuchs Wittwe hatte nämlich nicht sobald von Kochs Bewerbung um das freigewordene Privileg ihres Mannes gehört, als sie ihm auch schon ihr Theater am Monbijouplatz zum Kaufe anbot. Koch eröffnete am 10. Juni darin seine Vorstellungen mit einem Prologe von Ramler und „Miß Sara Sampson“. Er hoffte den lang genährten Wunsch, seine Bühne stabil zu machen, nun vollkommen zur Ausführung bringen zu können. Zwar glaubte er anfangs, Leipzig noch Rücksichten schuldig zu sein, vom 30. März 1773 an gedachte er aber Berlin nicht mehr zu verlassen. Am 12. April brachte er Goethes „Götz“ (s. S. 219) mit Brückner als Götz zu erster Aufführung. Nach

Kochs am 3. Juni 1775 erfolgten Tode trat Doebbelin in Unterhandlung mit der Wittwe. Beide wendeten sich mit der Bitte an den König, auch noch das Kochsche Privileg auf Doebbelin zu übertragen. Es wurde genehmigt und Doebbelin hatte hinfort das ausschließliche Privileg, deutsche Schauspielvorstellungen in Berlin und allen königlichen Provinzen, mit Ausnahme Schlesiens, unter Erlassung der bisher üblichen Abgaben und unter gewissen Bedingungen (die man bei Brachvogel I S. 255 und bei Teichmann, Litter. Nachl. S. 26 verzeichnet findet) zu geben. Sein Theater wurde demgemäß unter eine dazu eingesetzte K. Generaldirektion gestellt. Schon hier war vorgesehen, daß einigen Gelehrten (wohl Engel und Ramler) ein bestimmter Einfluß zuzugestehen und ihnen freier Eintritt zu gewähren sei. Doebbelins Gattin, auf die das Privileg ausgedehnt war, war aber nicht mehr die frühere. Die feurigen Naturen Doebbelins und der Neuhof hatten sie auseinander getrieben. Sie war (nach Brachvogel) die Gattin eines adligen Grundbesitzers, er der Besitzer einer gewissen Klingling geworden, von der man, wie es scheint, nichts als den klingenden Namen kennt. Der Grund zu einem öffentlichen Hoftheater war also in derjenigen Hauptstadt gelegt, die durch ihren großen König und den von Lessing ausgehenden Kreis von Gelehrten Hauptsitz der Aufklärung im nördlichen Deutschland geworden war. Dieser Kreis blieb für die Hebung des deutschen Theaters weiterhin thätig, auch nachdem Lessing sich nach den üblen Erfahrungen in Hamburg mehr und mehr davon zurückgezogen hatte. Doebbelin erweiterte und verstärkte sein Personal, er suchte seinem Repertoire Mannigfaltigkeit und Bedeutung zu geben. Er schenkte der dramatischen Dichtung die ihr gebührende Teilnahme. 1775 brachte er Julius von Tarent auf die Bühne, das in diesem Jahre sieben Aufführungen erlebte. 1777 sollten Wagners „Kindesmörderin“ und Goethes „Stella“ gegeben werden. Die Polizei verhinderte beides. Er war auch einer der ersten, der mit ungeheurem Erfolge Schillers „Räuber“ und, zunächst ohne Erfolg, Lessings „Nathan der Weise“ auf der Bühne einführte. Er brachte ferner die Gastspiele in Aufnahme. Boek war der erste, den er dazu berief. Ihm folgte Ende 1777 Brockmann, der einem Rufe nach Wien folgte. Seine Darstellung Hamlets war ein sensationelles Ereignis, er mußte sie siebenmal hintereinander wiederholen. Eine ähnliche Aufregung rief ein Jahr später das Gastspiel Schröders mit Lear und Hamlet hervor, das dieser nach Schluß seines Theaters, 1780 wiederholte. Diesmal traten die Rollen Falstaffs, Odoardos und Wegforts (in Sprickmanns=

Schmuck) als ebenso viele Meisterleistungen hinzu. Doebbelin fürchtete nicht, wie es scheint, von dem einen oder andern in Schatten gestellt zu werden, dazu besaß er zu viel Selbstgefühl und zu viel Freude an Kassenerfolgen. Wie er vor Ekhofs Auftreten bei Ackermann dessen Antrittsrolle gespielt hatte, um ersteren „niederzudonnern“, so that er es jetzt wieder bei Schröder und spielte unmittelbar vor ihm den Lear. Und doch wäre ihm dieses Gastspiel beinahe gefährlich geworden, da man Schröder die Direktion des Theaters antrug. Dieser lehnte sie jedoch ab, sei es, weil er es auf Wien abgesehen hatte, sei es aus Rücksicht auf Doebbelin, was dieser ihm zwar wenig Dank wußte.

VII.

Die Entstehung des Wiener und die Entwickelung des Mannheimer Nationaltheaters.

Ich habe die Entwickelung des Wiener Theaters (S. 169) bis zur Pachtung Hilverdings verfolgt, der seinen guten Willen, den Aufschwung des deutschen Theaters zu fördern, durch die Anstellung Klemms als litterarischen Beirat erkennen ließ. Bisher waren es fast immer nur außerösterreichische, meist norddeutsche Elemente gewesen, die eine Besserung der Wiener Theaterzustände in dieser Beziehung herbeigeführt hatten. Zwar hatte die Gottschedsche Bühnenreform hier unmittelbar keinen günstigen Boden gefunden, doch waren immerhin mit dem regelmäßigen Drama einige Versuche gemacht worden. Der Schauspieler Weidner, der die verwittwete Huber heiratete, soll es gewesen sein, der Sellier veranlaßte, norddeutsche Schauspieler dazu zu verschreiben. Da diese sich aber den Stegreifspielern unterordnen mußten, so gingen sie meist wieder fort. Selbst als sie es zur Bedingung gemacht, nur in regelmäßigen Stücken verwendet werden zu dürfen, mußten sie es geschehen lassen, daß man in diese Figuren des Stegreifspiels einführte. Eine Änderung sollten aber doch allmählich auch hier die von dem Lessingschen Kreise ausgehenden Anregungen bewirken. Der erste, der öffentlich dafür eintrat, war freilich wieder ein Norddeutscher, der 1736 zu Schwarzenberg geb. Christian Gottlob Klemm, der in seinem 1761 erschienenen Wochenblatte „Die Welt“ und noch mehr in dem

1764 folgenden „Patrioten" den Kampf für das regelmäßige Drama aufnahm. Er hatte in Heufeld (geb. 1731 zu Mainau) einen fleißigen Mitarbeiter. Beide waren betriebsame Verfasser von regelmäßigen Stücken, Heufeld hierin der begabtere. Beide standen in Beziehung zu der „Deutschen Gesellschaft", deren Seele Joseph von Sonnenfels (geb. 1733 zu Nikolsburg, Sohn des Juden Perlin Lippmann) war. Dieser hatte den Ehrgeiz, der Regenerator österreichischer Zustände und Herrscher auf dem Gebiete des Geschmacks, ein anderer Lessing, zu werden. So unleugbare Verdienste er als ersterer hat, so brachte er es in Bezug auf letzteres doch kaum über die Stellung eines zweiten Gottsched hinaus. Der tiefe Unterschied zwischen Lessing und ihm in theatralischen Dingen geht schon aus der Thatsache hervor, daß Lessing die französische Tragödie und ihre Lehre bekämpfte und dafür auf Shakespeare hinwies, Sonnenfels dagegen einseitig an den französischen Klassikern festhielt und von Shakespeare nichts wissen wollte. Als Klemm in die Theaterdirektion kam, mäßigte er seine Ansichten. Er wurde nachsichtiger gegen die Stegreifspieler. Er stieg mit Heufeld zu ihrem Tone herab, wenn sie auch beide den Hanswurst von ihren Stücken ausschlossen. Sie führten den Gedanken Haffners, Gestalten und Sitten des bürgerlichen Lebens und des Volkslebens zum Gegenstande der Darstellungen zu machen, weiter aus, indem sie ihn auf das Lustspiel anwendeten. Sonnenfels betrachtete es als Abfall und griff in seiner 1766 begründeten Wochenschrift „Der Mann ohne Vorurteil", mit der er Klemms „Patrioten" verdrängte, ihre Stücke heftig an. Klemm antwortete mit dem satirischen Nachspiel: „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut", worin er Sonnenfels als „Hanswursttöter" verhöhnte. Klemm verlangte nun also von Hilverding den Auftrag, nach Leipzig zu reisen, um Stücke und Schauspieler für Wien zu gewinnen; was auch geschah, wie es aber scheint, ohne besonderen Erfolg. Sonnenfels seinerseits rief in seiner Zeitschrift den Adel zur Teilnahme an der Hebung des deutschen Theaters auf: „ein einziges Wort" — heißt es hier — zum Lobe des Dichters aus dem Munde eines Kaunitz, ein Lächeln der Grazie Lichtensteins, muß mehr Sporn, mehr Belohnung sein, als alles Gold der Welt." (!) Auch suchte er den Beifall Maria Theresias zu gewinnen, indem er von der Bühne verlangte, eine Schule der Sittlichkeit zu sein und in diesem Sinne die Censur empfahl. Beim Adel verfingen zunächst die Zureden nicht. Hilverding mußte vielmehr der Forderung desselben, die französische Komödie und die opera buffa wieder herzustellen, schließlich weichen. Man fand in Giuseppe Afflisio den

Mann, der sich erbot, die Hilverdingschen Rechte und Pflichten zu übernehmen und beides zur Ausführung zu bringen. Joseph II. lehnte damals noch jede Einmischung ab. Der geheime Förderer des französischen Schauspiels war Kaunitz. Die Kaiserin, die von den Schauspielerinnen sehr niedrig dachte, untersagte ihm, sich an die Spitze des Theaters zu stellen — „Ihr und Stahrembergs Namen sind mir zu achtbar, zu teuer, um sie mit dem zu vermengen, was zu dem Verworfensten der Monarchie gehört." Sie verlangte vor allem Garantien, daß Anstand und Sittlichkeit gewahrt würden. Die Wahl Afflisios zur Pachtung läßt sich schwer damit vereinen. Er war ein Glücksritter, ein Spieler von dunkler Vergangenheit und noch dunklerer Zukunft. Man wußte weder, wie er zum Titel eines kaiserlichen Oberstleutnants gekommen war, noch wie er jetzt zur Ernennung des Theaterdirektors kam. Graf Spork schloß den Vertrag, Kaunitz stand als Protektor im Hintergrunde. Obschon Afflisio keine tiefere Kenntnis vom Bühnenwesen besaß, soll doch nicht verkannt werden, daß unter ihm nicht nur das Ballet mit Noverre zu höchster Blüte gedieh, sondern auch das von ihm berufene französische Schauspiel (mit Aufresne, Neuville und Madame Sainville) vorzüglich war. Um die Oper machte er sich durch Begünstigung Glucks verdient. Für das deutsche Theater hatte er aber nur insoweit Interesse, als es der einzige einträgliche Teil der Bühnen-Verwaltung war, der ihm wenigstens teilweise die Summen verschaffte, welche die anderen verschlangen. Nach diesem Grundsatze mußte er auch die Harlekinaden vor dem regelmäßigen Schauspiel begünstigen. Dem sollte jedoch bald auf natürlichem Wege ein Ziel gesetzt werden. Am 29. Dezember 1768 starb Weiskern, am 27. Januar 1769 folgte Prehauser. Mit ihnen starb, da Leinhas, Schröter, Huber, die Nuth ihnen vorausgegangen waren und Kurz für Wien so gut wie verloren schien, die alte Wiener Stegreifkomödie aus. Nicht sowohl an den Anfeindungen der Gegner, sondern an sich selbst ging sie unter, an dem Mangel neuer großer Talente und in dessen Folge an dem allmählichen Absterben des Interesses für sie. Was von ihr übrig blieb: die Kasperl, Lipperl, Thaddädl rc., zog sich in die Vorstadttheater zurück oder trieb sich wie früher in Wirtschaften, Buden rc. herum. Schon im November 1767 war Afflisio, trotz der Unterstützung des Adels, in solche Geldnot geraten, daß er um Entbindung vom französischen Theater bat. Er mußte es jedoch im nächsten Frühjahr wieder aufnehmen, was ihn zu neuen Forderungen zwang und ihm den Zorn des Reichskanzlers zuzog. Zum Glück trat das Bankhaus Bender helfend dazwischen.

Es übernahm das deutsche Schauspiel, das nun unter der Direktion Heufelds wieder ins Kärntnerthortheater verlegt wurde, während im Burgtheater die Vorstellungen der Franzosen und Italiener stattfanden. Das nationale regelmäßige Schauspiel sollte Hauptsache und der Lokaldialekt mehr und mehr ausgeschlossen werden. Sonnenfels triumphierte. Er sah schon den Sieg seiner Theaterreform gesichert. Allein auch dieser Rettungsversuch sollte scheitern. Das Haus Bender zog sich mit ansehnlichen Verlusten zurück. Der Gegensatz in den Anschauungen Josephs II. und Kaunitz in Betreff des Theaters trat jetzt immer offener hervor. Der Kaiser hielt das Gedeihen des deutschen Theaters für eine Sache von Bedeutung, während es dem Kanzler zunächst nur ein notwendiges Übel war. Auch jetzt führte das Glück dem in immer größere Bedrängnis geratenden Afflisio zwei neue Opfer in einem Sohne Lo Prestis und in Gluck zu. Am 11. Oktober 1769 kam zwischen ihnen ein Vertrag zu stande, der beide zu Mitunternehmern machte und da Afflisio damals nach Italien ging, so wurde Gluck inzwischen mit der Leitung des Ganzen betraut. Ihm lag aber eigentlich nur das Gedeihen der Oper am Herzen. Dem französischen Schauspiel wendete er zwar in Rücksicht auf Kaunitz und den Adel seine Teilnahme zu. Das deutsche Schauspiel aber kümmerte ihn nicht. Nach einer von Stephanie d. Ä. an Joseph II. gerichteten Denkschrift muß er sogar an dessen Auflösung gedacht haben, um hinfort Hanswursttruppen auftreten zu lassen. Eine Katastrophe war unvermeidlich. Auch Gluck richtete jetzt eine Denkschrift an den Kaiser, in der er den Adel und damit auch Kaunitz dafür verantwortlich machte. Dieser war darüber empört und erwirkte ein Dekret, durch das Afflisio angehalten wurde, allen seinen Verpflichtungen nachzukommen. Durch Spork verlangte er, daß das von ihm aufgelöste französische Theater wieder hergestellt werde oder er vom Theater zurücktreten müsse. Afflisio flüchtete sich hinter ein Versprechen, das französische Theater im nächsten Jahre wieder herstellen zu wollen. Er hoffte es durch Wiederaufnahme der Burleske erreichen zu können. Der Staatsrat Tob. Philipp Freiherr von Gebler (geb. 1726 zu Zeulenroda im Reußischen), der sich kaum minder, als Sonnenfels, um die Hebung des nationalen Dramas in Wien verdient gemacht hat, sprach sich dagegen aus. Sonnenfels wurde zum Censor ernannt, um allen Ausschreitungen vorzubeugen. Afflisio hatte zu seiner Rettung befremdender Weise den bei der Kaiserin so schlecht angeschriebenen Kurz ausersehen, der nun plötzlich mit seinen Bernardoniaden in Wien wieder auftauchte. Er hatte sich damals bei der unter Leitung seiner

Frau stehenden Truppe in Salzburg befunden, wo diese zunächst mit einem Teile der letzteren noch blieb, sie im nächsten Jahre aber auflöste und ihrem Gatten nach Wien folgte. Allein beide waren inzwischen älter geworden und hatten ebenso wie ihre Stücke, die der Censor von allem reinigte, was sie früher anziehend gemacht hatte, ihre alte Zugkraft verloren. Auch hatte sich der Geschmack in Wien inzwischen verändert. So schlug auch diese Erwartung des bedrängten Affisio und die des alternden Bernardon fehl, der nun mit seiner Frau und ihrer Truppe über Breslau und Danzig nach Warschau zog, und hier eine Zeitlang Erfolg gehabt haben muß, da er, nach Raab, den Barontitel hier erworben haben soll. Es scheint aber bald darauf ein Zerwürfnis zwischen den Gatten stattgefunden zu haben, da Teresina mit der Truppe nach Deutschland zurückkehrte, von wo noch Nachrichten von ihr aus Münster und Ulm vorliegen; Kurz sich aber ganz von der Bühne zurückzog, sich an dem industriellen Unternehmen einer Papiermühle beteiligte und dann, vielleicht von Heimweh getrieben, nach Wien zurückkehrte, wo er am 2. Februar 1783 verschied.

Trotz allem Unglück fehlte es dem gewandten Affisio auch jetzt nicht an Auskünften. Er hatte in einem Theaterenthusiasten, dem ungarischen Grafen Kohary, einen Gönner gefunden, und diesem eingeredet, daß die von ihm erstrebte Gunst des Reichskanzlers und des Hofs durch nichts sicherer zu gewinnen sei, als durch Übernahme seines bankerotten Pachtunternehmens. Am 31. Mai 1770 kam der dahin abzielende Vertrag zwischen ihnen zu stande, worauf Affisio von der Bildfläche verschwand. Das französische Theater gelangte nun unmittelbar unter die Leitung des Reichskanzlers, der zu dessen Hebung in Paris alle Hebel bis hinauf zu Choiseul und der Dauphine in Bewegung setzte. Kohary selbst hatte ohne Zweifel den besten Willen, das deutsche Theater in Blüte zu bringen, was sich schon daraus ergiebt, daß er sich Sonnenfels zum Berater erwählt hatte. Allein er hatte den Vorspiegelungen Affisios zu leichtgläubig vertraut und seine Mittel oder die Beihilfe des Reichskanzlers weit überschätzt. Nach noch nicht zwei Jahren stand er selbst vor dem Bankerott und glaubte sich nur durch die Entlastung vom französischen Theater retten zu können, dessen Gagenetat allein sich jährlich auf 43680 fl. belief, während der des deutschen Theaters die Summe von 21500 fl. noch nicht ganz erreichte. Es gelang ihm 1772 auch wirklich die Aufhebung des französischen Theaters durchzusetzen. Er konnte nun alle Kraft dem deutschen Theater zuwenden und Sonnenfels jubelte wieder. Er erließ in Koharys Namen eine Bekanntmachung, in der er für

jedes brauchbare größere Stück 100 fl., für jedes kleinere 50 fl. Honorar versprach. Dies rief zwar eine wahre Flut dramatischer Spiele hervor, ohne doch die finanzielle Lage des Unternehmens wesentlich zu bessern. Sonnenfels, der noch immer als Censor waltete, fand in Gebler einen heimlichen Gegner, obschon auch dieser viel zur Hebung des deutschen Theaters gethan hatte. Es bestand nicht nur zwischen beiden eine gewisse Eifersucht, sie wichen auch zum Teil in ihren litterarischen Anschauungen und Zielen von einander ab. Gebler war ein unbedingter Verehrer Lessings und Teuber glaubt, daß der diesem 1769 von privater Seite gemachte Vorschlag, einer in Wien zu gründenden Nationalbühne gegen ein jährliches Gehalt von 3000 fl. seine Kraft zu widmen, von Gebler herrührte. Sonnenfels wollte dagegen nichts von Lessings Shakespearebegeisterung wissen, er war und blieb ein Anhänger der von diesem geächteten französischen Tragödie. Es ist zweifelhaft, ob dies nur aus Rücksicht auf Kaunitz und auf den Geschmack des Wiener Adels geschah oder um der Berufung Lessings, die ihn in Schatten gestellt haben würde, entgegenzuwirken. Auf ersteres scheint eine Stelle in einer von Sonnenfels an Joseph II. gerichteten Denkschrift hinzuweisen. „Die französische Bühne muß als Muster erhalten bleiben, nach welchem die deutsche sich bilden kann.“ Diese Ansicht wurde damals von nicht wenigen der tonangebenden Persönlichkeiten Wiens geteilt. So verwarf der zu jener Zeit als dramatischer Dichter hochgefeierte Feldmarschall-Leutnant Freiherr von Ayrenhoff die Shakespeareschen Dramen völlig, ihm erschien Hamlet als „der unsittlichste, verächtlichste und schlechtest durchgeführte Charakter“. Da sollte Sonnenfels plötzlich seines Censorpostens enthoben werden, womit auch sein Einfluß auf die Bühne schwand. 1771 schrieb Lessing aus Wolfenbüttel an seine in Wien lebende Braut, Eva König, von einem neuen Antrag, der ihm von Sulzer und dem kaiserlichen Gesandten van Swieten gemacht worden wäre, der aber nicht das Theater, sondern die Akademie betroffen hatte. Mit dem Theater wollte er auch gar nichts zu thun haben, wenigstens so lange nicht, als es, wie jetzt unter einem Unternehmer stand. Hätte Lessing aber den Instanzenzug gekannt, von dem das Wiener Theater noch außerdem abhängig war, so würde er den Gedanken gewiß völlig von sich gewiesen haben. Als höchste entschied damals hier unsichtbar Fürst Kaunitz, worauf Graf Spork als Präses der Generaldirektion, dann der Unternehmer Kohary, hierauf als künstlerischer Direktor von Hering, dann der Oberaufseher von Probstl und endlich der Censor von Hägelin und dessen Gehilfe Häufle folgten. Dazu trat die Un-

sicherheit dieser Stellungen, deren Besetzung einem ewigen Wechsel unterlag, noch hinzu. 1771 wurde der Italiener Varese, 1773 Heufeld zum Direktor ernannt. In diesem Jahre glaubte Kohary auf Sequestrierung des Unternehmens antragen zu müssen. Graf Keglevich wurde Sequestor und an Sporks Stelle, der zum Statthalter von Galizien ernannt wurde, trat der Obersthofmeister Fürst Khevenhüller. Die Darsteller, welche die deutsche Truppe damals umfaßte, scheint bedeutenden Aufgaben nicht genügt zu haben. Eva König berichtet von einer Vorstellung der Emilia Galotti, die sie wenig befriedigt hatte. Besonders hatte ihr Stephanie d. Ä. als Prinz mißfallen. Madame Weidner (geb. Lorenz, gewesene Huber) war die einzige, die als Claudia ihren Beifall hatte. Von der Berufung Lessings war vielfach die Rede. Sonnenfels trat wenigstens nicht offen dagegen auf, da er es mit Lessing zu keinem Bruch kommen lassen wollte und seiner Braut alle Aufmerksamkeit erwies. Wie er sich aber im geheimen dagegen verhalten, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Sein damals veröffentlichter Briefwechsel mit Klotz läßt nichts Gutes ahnen. Wogegen Teuber Geblern eine 1775 erschienene Schrift zuschreibt, die Lessings Berufung empfiehlt. Nach langen Schwanken hatte sich dieser endlich zu einer Reise nach Wien entschlossen. Am 31. März 1775 traf er hier ein und wurde in jeder Weise gefeiert. Man gab seine vorzüglichsten Stücke. Er wurde vom Kaiser, der Kaiserin und von Kaunitz huldvollst empfangen. Die Kaiserin fragte, wie ihm das Wiener Theater gefalle? Seine Antwort war etwas ausweichend. Auch kam es zu keinen Unterhandlungen oder sie führten zu nichts. Lessing begleitete dann den Braunschweigischen Erbprinzen nach Italien. Bei der Rückkehr scheint er jede Berührung mit der offiziellen Welt vermieden zu haben. — 1776 wurde der Pachtvertrag mit Kohary vollständig aufgehoben. Der Kaiser nahm die Sache jetzt selbst in die Hand. Die Oper und das Ballet wurden entlassen. Das Burgtheater wurde ausschließlich Hoftheater, das nun das einzig noch übrige deutsche Schauspiel wieder aufnahm. Es erhielt jetzt den Namen des Hof- und Nationaltheaters, die Darsteller den Titel von Nationalschauspielern. Das Kärntnerthortheater wurde an Truppen für eigene Rechnung vergeben. Zum Oberhaupt wurde der Oberstkämmerer Franz v. Orsini-Rosenberg, zum Vizedirektor Hofrat Freiherr v. Kienmayer ernannt. Die künstlerische Leitung wurde den Schauspielern selbst überlassen, die sich allwöchentlich einmal zu versammeln hatten, um über die Annahme der Stücke, die Feststellung des Spielplans und die Besetzung der

Rollen zu beschließen und diese Beschlüsse der General-Direktion zur Genehmigung vorzulegen. Als ausführendes Organ wurde für jede neue Woche ein Mitglied, der Wöchner, gewählt. Diese Einrichtung, welche der des Théâtre français nachgebildet worden zu sein scheint, schloß natürlich Willensäußerungen des Kaisers und ihnen entsprechende Anordnungen nicht aus, wie schon bei ihrer Erteilung der Minister Khevenhüller bemerkte: Der Kaiser verlange die Darstellung guter, regelmäßiger Originale und wohlgeratener Übersetzungen aus anderen Sprachen. Am 8. April 1776 wurde das Hof- und Nationaltheater mit den Lustspielen „Die Schwiegermutter" und „Die indische Wittwe" eröffnet. Die Namen der Verfasser waren auf dem Theaterzettel nicht angegeben, die Namen der Darsteller nur bei dem ersten Stücke. Die vornehmsten Darsteller waren Jacquet mit zwei Töchtern, Madame Weidner, Lange, die beiden Stephanie, die Teutscher, Bergopzoom, Weidmann, Gottlieb, Steigentesch, Müller. Die Preise waren für das erste Parterre 1 fl., für das zweite 20 kr., der Platz im 3. Stock 30 kr., im 4. 7 kr., für die Logen im Parterre, im 1. und 2. Stock je 3 fl. Zu den ersten Anordnungen des Kaisers gehörte der aus dem Lärm eines Feldlagers an Khevenhüller gerichtete Befehl, den Schauspieler H. H. F. Müller nach Deutschland zu schicken, um über die bedeutendsten dortigen Bühnen und Schauspieler Bericht zu erstatten, die geeignetsten und vorzüglichsten der letzteren in Vorschlag zu bringen, und Brockmann, wenn er das wirklich wäre, was der Ruf aus ihm mache, sowie eine gute Soubrette zu engagieren und mit Anderen Unterhandlungen anzuknüpfen. Sogar Fürst Kaunitz, der, nachdem er gesehen, daß es dem Kaiser Ernst mit dem deutschen Theater war, dieses ebenfalls in jeder Weise zu fördern suchte, gab ihm guten Rat auf den Weg — und Müller führte die Aufträge zu höchster Zufriedenheit aus. In Hamburg engagierte er Brockmann und empfahl Schröder und Reinecke. In Berlin leitete er, wie es scheint, Unterhandlungen mit Madame Sacco ein, von Dresden empfahl er Borchers, von Gotha Boek, von Frankfurt a. M. Madame Stierle, eine der vorzüglichsten Soubretten, von München die Nonseul. Sie wurden nach und nach alle mit Ausnahme Reineckes berufen. Das Personal des Burgtheaters wurde hierdurch eines der besten der Zeit. Brockmann und Madame Sacco erzielten sensationelle Erfolge, doch führte das unmittelbar vom Hofe befohlene Engagement der letzteren auch große Unruhen herbei. Die Schauspieler zeigten sich den ihnen durch die Selbstregierung eingeräumten Machtbefugnissen nicht gewachsen. Die Anmaßung und die Kabalen einzelner Mit-

glieder, besonders der beiden Stephanie, riefen Unzufriedenheit, Klagen und Auflehnungen hervor. Es war üblich geworden, daß jedes neu aufzunehmende Mitglied sich zuvor einer Probevorstellung zu unterwerfen hatte. Dies wollte Madame Sacco nicht thun, weil sie darin einen Verstoß gegen den kaiserlichen Willen erblickte. Dem entsprach auch die kaiserliche Entscheidung: „Madame Sacco, die vom Kaiser selbst berufen sei, sei von jener Förmlichkeit zu entbinden", was unter den Stimmführern der verwöhnten Schauspieler große Erregung hervorrief. Man scheint sich wegen dieser Niederlage bei der Besetzung der Rollen gerächt zu haben. Vermutlich hatte Madame Sacco sich darüber beschwert, da ein kaiserlicher Befehl erschien, ihr jede Rolle die sie wünschte, zu geben. Dies war allerdings viel zu weitgehend. Doch glaube ich kaum, daß der Kaiser in dieser Weise eingegriffen haben würde, wenn man ihn nicht durch die ihr und ihm selbst bereiteten Kabalen gereizt hätte. Madame Sacco hatte in ihren früheren Stellungen durchaus nicht die Anmaßung gezeigt, die man ihr jetzt zur Last legte, und wenn sie sich nun wirklich dazu hinreißen ließ, so trugen die übrigen Schauspieler und ihre Rädelsführer wohl hauptsächlich die Schuld. Die Kabalen, mit denen hier bald darauf Schröder wieder zu kämpfen hatte, lassen hierüber kaum einen Zweifel zu. Auch finde ich nicht, daß man sie sonst über ihre Fähigkeit hinaus begünstigt hätte. Sie begleitete das erste Fach, galt für die vorzüglichste Schauspielerin des Burgtheaters und erhielt anfangs nur 1200 fl. jährliches Gehalt, das zwar bald darauf auf 1600 fl. erhöht wurde; ebensoviel bezogen aber auch die Damen Weidner, Adamberger und Nonseul. Madame Sacco bezog allerdings noch 365 fl. für ihren unbeschäftigten Mann. Wahrscheinlich hatte man ihr anfangs Aussicht auf eine Anstellung desselben gemacht und weil man ihm diese nicht geben konnte oder wollte, sich solchergestalt abgefunden. Es war jedenfalls nur vorübergehend, da ich ihn 1782 und 83 wieder als Balletmeister bei Dreyer vorfinde. Auch das ihr verliehene Vorrecht der Rollenwahl wurde bald wieder eingeschränkt, indem man das Alternieren in den Hauptrollen einführte. Die Übelstände, welche die Selbstherrlichkeit der Schauspieler mit sich brachte, wurden bald so groß, daß man beim Kaiser um die Abfassung und Erteilung eines Theatergesetzes einkam. Der Kaiser verlangte Vorschläge. Einzelne waren für Unterwerfung unter den Willen der kaiserlichen Hofdirektion. Steigentesch und Stephanie der Jüngere stellten Grundzüge eines Theatergesetzes auf. Der Kaiser entschied, daß die Leitung einem alljährlich neu von den Mitgliedern zu wählenden fünfgliederigen Aus-

schuß anvertraut werden sollte und erließ ein Theaterstatut, das sich an die Vorschläge Stephanie des Jüngeren anlehnte. In den Ausschuß wurden zunächst die beiden Stephanie, Müller, Steigentesch und Brockmann, und da Steigentesch bald darauf starb, Lange statt seiner gewählt. In den Hauptrollen wurde das Alternieren festgesetzt, was übrigens eine bedenkliche Maßregel ist, die meist zur Parteiung führt und die Kasse mit Nachteilen bedroht, weil fast immer eine der alternierenden Personen bedeutender und beliebter, als die andere ist, so daß man, um dem vorzubeugen, später sogar zu dem Hilfsmittel griff, die Namen der Darsteller auf den Theaterzetteln wieder in Wegfall zu bringen. Man erließ ein Verbot des Hervorrufs und des Bedankens mitten im Akt, was jedenfalls zweckmäßig war. Der Ausschuß prüfte und wählte die Stücke und beschloß die Besetzung. Beides war nur der Genehmigung oder Ablehnung der Oberdirektion unterworfen. Es wurden sogar auf Stephanie des Jüngeren Vorschlag Grundsätze für die Annahme von Stücken aufgestellt, die zu Gunsten des französischen Dramas abgefaßt waren, da er zu den Gegnern Shakespeares zählte. Er gehörte zu den Schauspielerdichtern, deren es in Wien eine Menge gab, die das Repertoire in bedenklicher Weise beherrschten. Daß Joseph II. wirklich eine so große Abneigung gegen das Trauerspiel gehabt habe, als behauptet worden, wage ich zu bezweifeln. Wie hätte er dann wohl zur Wiederaufnahme der Alexandrinertragödie anregen und die Darstellung von Schillers Fiesko, den er selbst redigiert hatte, anordnen können? Das waren wohl nur Einflüsse der Kaiserin und der Geistlichkeit, die hauptsächlich gegen die Darstellung von kirchlichen Handlungen gerichtet waren. Der Ausschuß war so gegen alle Kritik empfindlich, daß er ein Gesuch an den Kaiser richtete, sie ganz zu verbieten. Die Konkurrenz des Kärntnerthortheaters hatte die Wiederaufnahme des anfänglich ausgeschlossenen Singspiels, ja sogar die des Ballets zur Folge. Eine von Lessing empfohlene Theaterschule wurde von Joseph II. in Erwägung gezogen, aber nicht zur Ausführung gebracht. Dagegen war ein anderer Rat Lessings bei Joseph auf fruchtbaren Boden gefallen. Am 17. Februar 1777 erschien der Befehl, für jedes Stück, das den Abend füllte, den vollen Ertrag der dritten Vorstellung und für kleinere die Hälfte zu geben, was freilich 1789 unter Leopold II. wieder aufgehoben wurde. Die Begünstigung, die Joseph dem Alexandrinerdrama angedeihen ließ, entsprach wohl nicht nur den Ansichten der Sonnenfels, Ayrenhoff und vieler Anderen, die den Grundsatz aufstellten: „daß man so lange nicht auf der Höhe der französischen dramatischen Dichter wäre, als

man nicht mit derselben Leichtigkeit und Vortrefflichkeit die Schwierigkeiten, die der Vers und Reim darböten, zu überwinden vermöge —" sondern es lag dem vielleicht auch die richtige Erkenntnis zu Grunde, daß die Einseitigkeit und Ausschließlichkeit, mit der die zur Herrschaft gekommene Natürlichkeitsrichtung auf der Prosabehandlung bestand, einer Abhilfe bedurfte und eine Gegenwirkung herausforderte. Dichteten doch selbst unsere größten Dichter, Schiller und Goethe, nach Lessings Vorgang, ihre bahnbrechenden dramatischen Werke lange nur in Prosa. Goethe, der seine ersten theatralischen Anregungen vom französischen Drama empfangen hatte und immer eine gewisse Neigung dafür bewahrt hat, wie diesem ja auch neben seiner Enge und seinem Konventionalismus große Vorzüge eigen sind, hat sogar seine Iphigenia zunächst noch in Prosa gedichtet. Ja, diese Einseitigkeit und Ausschließlichkeit ging so weit, daß, wie man am Ausgang des mittelalterlichen Versdramas die ersten Versuche im Prosadrama in die alte Versform umdichtete, jetzt Reinecke Goethes „Mitschuldigen" und Schillers „Don Carlos" in Prosa umdichten ließ, um sie hierdurch bühnenwirksam zu machen. Und in der That hatten viele Schauspieler den dramatischen Vortrag des Verses völlig verlernt. Wie aber die dramatische Prosadichtung nötig war, um das deutsche Drama aus dem Konventionalismus der Alexandrinertragödie zu befreien und ihm einen ungezwungenen, natürlichen Ton zu geben, so war jetzt die Wiederaufnahme der metrischen Behandlung geboten, um das deutsche Drama auf den Gipfel seiner Vollendung zu heben, denn die bloße Naturnachahmung ist noch keine Kunst, sondern nur Geschicklichkeit, auch verfolgt die Natur und das wirkliche Leben andere Zwecke als die künstlerische Darstellung. Mit dem Alexandrinerdrama war dies jedoch schwer zu erreichen. Ein Rückfall in die Gottschedsche Manier würde fast unvermeidlich gewesen sein. Joseph II. kannte aber vielleicht kein anderes metrisch behandeltes deutsches Drama, als dieses, wenn es auch schon einzelne Versuche im Jambendrama gab. Lessings Nathan der Weise war nur eben erschienen. Der Versuch, das Alexandrinerdrama wieder auf der deutschen Bühne in Aufnahme zu bringen, scheiterte an dem an Ablehnung grenzenden Mangel an Interesse dafür.

Am 8. April 1780 traf Schröder von Berlin über Dresden und Prag in Wien ein. Der Kaiser hatte ihn schon länger zu gewinnen gewünscht, es war bis jetzt aber nicht thunlich gewesen. Er kam zunächst nur zum Gastspiele. Bei den Schauspielern herrschte ohne Zweifel die Furcht, er könne sich zum Direktor aufschwingen. Auch

bedrohte er das Monopol der für das Theater dichtenden Schauspieler mit einem gefährlichen Wettbewerb. Und endlich kam er, der Beförderer Shakespeares und der Shakespeareschen Richtung, den zahlreichen Anhängern des französischen Dramas sehr ungelegen. Die erste von ihm zur Darstellung gewählte Rolle, Lear, bot seinen Gegnern Gelegenheit, das Publikum im voraus gegen ihn einzunehmen, der sich herausnahm mit seinem Liebling, Brockmann, in einer von dessen vorzüglichsten Leistungen in den Wettkampf zu treten. Man traute ihm überhaupt am Theater keine Bedeutung im Tragischen zu. Bergopzoom, dem er in Frankfurt und Mainz tragische Rollen einstudiert hatte, hatte zwar die in ihm verborgen liegende tragische Gewalt erkannt, ihn aber nie in einer größeren tragischen Rolle gesehen. Auch Müller nur seinen Geist im Hamlet. Selbst Brockmann und Madame Sacco in keiner großen tragischen Rolle. Sein Ruf als komischer Schauspieler stand zwar längst außer Frage, um so mehr bezweifelte man das, was dieser erst in neuester Zeit als Tragiker aus ihm gemacht. Die Wohlwollenden glaubten daher, ihn warnen zu sollen, mit Lear zu beginnen. Übelwollende, wie die Stephanies es heimlich waren, suchten ihn vielmehr darin zu bestärken. Schröder ging unbeirrt seinen Weg im Gefühl seiner Kraft. Auch sollten alle enttäuscht werden. Obwohl die Aufnahme anfangs eine so kalte war, daß der Beifall sich nur schüchtern hervorwagte und gleich niedergezischt wurde und selbst noch im zweiten Akt schwer aufkommen konnte, mußten die Zischer doch allmählich verstummen. Widerwillig geriet man unter den Zauber seines Spiels; der Beifall wurde immer enthusiastischer und es ward ihm am Schlusse die damals noch seltene Ehre des Hervorrufs zu Teil, obschon das persönliche Erscheinen des Gerufenen verboten war und der Wöchner für ihn danken mußte. Von nun an ging das Gastspiel unbestritten von Triumph zu Triumph. Es ist zweifelhaft, ob Schröder die Stellung eines Direktors überhaupt nicht erstrebte, oder es nur unterließ, weil er erkannte, daß sie kaum zu erreichen sein würde, kurz, er begnügte sich, trotz der Auszeichnungen, die ihm von seiten des Kaisers, der Kaiserin und des Staatskanzlers zu Teil wurden, mit der Anstellung als Schauspieler. Der Vertrag kam aber erst, wie es scheint, in Hamburg zu stande und verpflichtete ihn von Ostern 1781 an auf ein Jahr mit einem Gehalte von 2550 Gulden für ihn und von 1450 Gulden für seine Frau. Inzwischen setzte er seine Reise über München, Mannheim, Straßburg nach Paris weiter fort, von wo er über Mannheim nach Hamburg zurückkehrte. In München und Mannheim hatte er neue Triumphe gefeiert. In Mannheim

wurde er mit Dalberg befreundet, dem er Aufschlüsse über die Wiener Theaterverhältnisse und aus dem Schatze seiner langen Bühnenerfahrung gab. Schröder nahm großes Interesse an Iffland und Beil. Er schien von letzterem fast eine noch größere Meinung gewonnen zu haben. Iffland erklärt es aus der Befangenheit, die ihn stets in Schröders Gegenwart, den er bewunderte, ergriffen hätte. Schröder war in Mannheim von dem dortigen Direktor Seyler höchst gastfrei aufgenommen worden. Niemand hätte nach des letzteren Lebensführung geahnt, daß er sich nur eben durch einen Bankerott durchgekämpft hatte. Auch gehörten gerade die letzten Jahre zu den verdientesten seines Lebens. Er hatte mit einer der besten und größten Truppen der Zeit (sie soll an 200 Personen umfaßt haben) den Theaterverhältnissen in Mainz, Frankfurt a. M. und Köln gleichzeitig vorgestanden. Peth in seiner Geschichte des Theaters zu Mainz erklärt seine Direktion für die Blütezeit dieses Theaters. Auch Frau Mentzel läßt in ihrer Geschichte des Frankfurter Theaters keinen Zweifel über die Güte seiner Bühnenleistungen. Daneben hatte er, wie Dalberg in einer seiner Eingaben betont, nach dem Abgange Marchands (1778) mit seiner Truppe in Mannheim ausgeholfen und hier für gewöhnlich wöchentlich einmal, in der Faschingszeit sogar dreimal gespielt und bei Errichtung des neuen Theaters, bei dem er als Direktor angestellt wurde, wesentliche Dienste geleistet. Allein er wußte seine Ausgaben nie in Einklang mit seinen Mitteln zu bringen, daher ihm jeder Rückgang im Geschäft, der niemand erspart bleibt, gefährlich und verderblich wurde. Ein solcher wurde nun hauptsächlich dadurch herbeigeführt, daß sich besonders in Köln und Frankfurt a. M. der Geschmack in einseitigster Weise dem neuen Singspiele zugewendet hatte, das er zwar ebenfalls pflegte, das bei ihm aber dem Schauspiele untergeordnet war. So wurde der Zusammenbruch bald unvermeidlich. Kurz nach Eröffnung des Mannheimer Nationaltheaters war er gezwungen, seine Gesellschaft aufzulösen und seine Zahlungsunfähigkeit zu erklären. Schon ein Jahr früher hatten ihn Großmann und Hellmuth verlassen, um im Auftrage des Kurfürsten von Köln eine Truppe in Bonn zu errichten. Als Direktor des Mannheimer Nationaltheaters kam Seyler seinen Obliegenheiten mit Eifer und Gewissenhaftigkeit nach. 1779 und 1780 sind unter ihm mehr als 70 Stücke, die meist neu waren, zur Aufführung gelangt. Doch brachen bald Eifersüchteleien und Streitigkeiten zwischen Madame Seyler und Madame Brandes aus, die dadurch an Schärfe gewannen, daß Seylern die Rollenbesetzung oblag und bei Brandes der lange zurückgehaltene

Groll über seine Zurücksetzung ausbrach. Schon Anfang 1781 bat dieser, nachdem er Aussicht bei Dreyer in Hamburg erhalten hatte, um seine Entlassung. Doch auch Seylers Tage in Mannheim waren gezählt. Ein Streit mit Madame Toscani, bei dem diese anfangs in Unrecht war und deren Impertinenz ihn um so mehr reizen mußte, als sie ihm ihre Anstellung zu danken hatte, riß den sonst geschmeidigen Mann dazu hin, sich thätlich an ihr zu vergreifen, was seine Absetzung zur Folge hatte, während Madame Toscani nur mit Entziehung einer halben Wochengage bestraft wurde. Die Gewährung einer jährlichen Pension von 200 fl. wog diese Strenge nicht auf. Seyler war hierdurch in eine höchst bedenkliche Lage versetzt, zumal seine Gattin sich ebenfalls gezwungen sah, ihre Stellung aufzugeben. Da er es mit Hannover verschüttet hatte, so blieb ihm nichts übrig, als an seine Hamburger Verbindungen zu denken. Hier war die Direktion Bubbers schon wieder zu Ende; ein Mitglied der Entreprise, Hans Andreas Dreyer, war an seine Stelle getreten. Bei diesem sollten die beiden Nebenbuhlerinnen sich wieder begegnen, was Brandes veranlaßte, mit seiner Familie einem Rufe nach Riga zu folgen.

In Mannheim hatte der fast gleichzeitige Abgang Seylers und der Familie Brandes verschiedene neue Engagements nötig gemacht. Ein neuer Direktor wurde nicht angestellt, dagegen wurden außer dem durch die Theatergesetze eingeführten Ausschuß noch zwei neue gegründet und in der Person des Schauspielers Mayer ein Regisseur angestellt. Dalberg behielt sich die Anstellung des Personals und die Besetzung der Stücke jetzt selbst vor, während die Wahl der Stücke dem ersten Ausschusse zufiel, dem Dalberg jedoch präsidierte. Um diesen Ausschußsitzungen größeres Leben zu geben, führte er dabei die Kritik der Darstellungen und die Erörterung dramaturgischer Fragen ein, doch kam beides mit dem Jahre 1789 wieder in Wegfall. Gewonnen wurde das Ehepaar Rennschüb und Dem. Karoline Ziegler. Die Rennschübs hatten dem Gothaischen Hoftheater angehört und waren von dort zur Ackermannschen Gesellschaft getreten. Er wurde nach Mayers Tode Regisseur und besonders sie gereichte dem Mannheimer Theater zur Zierde. Von Karoline Ziegler würde dies ebenfalls gesagt werden können, wenn sie nicht vor der Zeit einem tragischen Schicksal erlegen wäre. Sie war sehr bald die Gattin des Schauspielers Beck geworden und spielte als solche 1784 die Emilie Galotti, wobei sie das Unglück hatte, den Armen des Odoardo-Darstellers zu entgleiten und so unglücklich zu fallen, daß es ihren Tod nach sich zog. Für sie wurde in Dem. Witthöft aus

Berlin eine bedeutende Kraft gewonnen. Außerdem wurde noch das Gesangspersonal verstärkt. Denn ohne Liederspiel und Operette schien kein größeres Theater sich auf die Dauer halten zu können. Durch dies alles gewann das Mannheimer Theater damals den Ruf eines der vorbildlichsten Deutschlands. Was aber besonders hierauf einwirkte und die Augen aller Theaterfreunde darauf hinlenkte, war, daß von hier die epochemachendsten dramatischen Erscheinungen der Zeit ausgehen sollten. Es war für Dalberg und das Mannheimer Theater unstreitig ein Glück nicht nur in Iffland einen der bedeutendsten der damaligen Schauspieler und einen Dichter besessen zu haben, der das Repertoire des deutschen Theaters lange mit seinen Dramen beherrschte und der deutschen Schauspielkunst hierdurch für lange eine eigentümliche Richtung gab, sondern auch Gelegenheit zu finden, dem größten und genialsten tragischen Dichter, den Deutschland hervorgebracht hat, die Bahn zu brechen. Es war aber auch ein unsterbliches Verdienst Dalbergs, die hierzu dargebotene Gelegenheit ergriffen zu haben. Denn Stücke, wie die drei Jugendwerke Schillers auf eine fürstliche Bühne zu bringen, setzte von seiten eines fürstlichen Beamten eine Freiheit des Geistes, eine Kühnheit und Charakterstärke voraus, die in der Geschichte unserer Hoftheater ganz einzig dasteht. Am 13. Januar 1782 fand die erste epochemachende Darstellung von **Schillers** „**Räubern**“ statt, in der Besetzung von Boek (Karl Moor), Iffland (Franz), Madame Toscani (Amalie), Beil (Schweizer), Peschel (Spiegelberg). 1783 wurde Schiller als Theaterdichter angestellt; am 11. Januar 1784 folgte die erste Darstellung des „Fiesko“ mit Boek (Fiesko), Iffland (Verrina), Beil (Muley Hassan), Madame Rennschüb (Julia), Madame Beck (Leonore), Engel (Gianettino) und am 15. April desselben Jahres die von „Kabale und Liebe“ mit Boek (Präsident), Beck (Ferdinand), Rennschüb (Kalb), Madame Rennschüb (Lady Milford), Iffland (Wurm), Beil (Müller), Madame Beck (Louise). Schillers Genialität trat in all diesen in Prosa verfaßten Werken mit der überschäumenden, übergreifenden Kraft der Jugend auf. Ihre Bedeutung liegt auch noch darin, daß in ihnen durchgehend das Dramatische mit dem Theatralischen aufs wirkungsvollste zusammenfällt. Doch auch die geniale Verbindung der Vorzüge des französischen Dramas mit denen des Shakespeareschen, die Schillers spätere Tragödien auszeichnet, kündigte sich hier schon an. Diese Werke haben damals auf der Mannheimer Bühne nicht eine so nachhaltige Wirkung hervorgebracht wie die Ifflandschen Schauspiele. Besonders trat hierin Fiesko zurück. Er setzte ein Interesse voraus, das das

eigentliche deutsche Theaterpublikum damals noch nicht hatte. Wogegen Iffland dessen Interesse mit seinen Familiengemälden in doppelter Weise erregte und fesselte, durch die moralische und soziale Tendenz und durch die Richtung auf das Gemüt, auf die Empfindsamkeit der Zuschauer. Die „Räuber" und „Kabale und Liebe" traten ihnen hierin näher, da sich hier die Begebenheiten aus Konflikten des Familienlebens entwickeln. Außer durch diese Stücke hat Schiller damals so gut wie keinen direkten Einfluß auf die Bühne gewonnen. Er glaubte es durch die Herausgabe der „Rheinischen Thalia" erreichen zu können. Es gelang aber nicht und er zog sich im Frühjahr 1785 ganz von Mannheim zurück. Die erste große Epoche seiner Dichterlaufbahn war zum Abschluß gekommen. Eine neue sollte beginnen. Don Carlos steht wie ein Mittelglied an ihrer Schwelle. Am 6. April 1788 kam hier dieser zur Aufführung, worauf eine lange Pause eintrat, ehe der Dichter wieder mit einem neuen Drama erschien. Das Repertoire wurde nun von Iffland und Schröder beherrscht und ihnen später mit größtem Erfolg von Kotzebue streitig gemacht. Daneben traten die durch Götz in Aufnahme gekommenen Ritterstücke hervor, die hauptsächlich von München ausgingen. Der Münchner Theatersekretär und künftige Theaterintendant Franz Marius Babo mit „Otto von Wittelsbach" und Graf Jos. A. von Törring-Cronsfeld mit „Agnes Bernauer" wurden dafür tonangebend. Iffland erhielt 1790 durch Brockmann, der in Mannheim Gastrollen gab, einen glänzenden Antrag von Wien. Er lehnte ihn ab und zog vor, gegen die Gewährung eines Pensionsdekrets und einen Vorschuß zur Tilgung dringender Schulden aus der Theaterkasse in Mannheim zu bleiben. Auch einen fast gleichzeitigen Antrag von Berlin schlug er damals noch aus. 1792 wurde er nach Rennschübs Ausscheiden, der einem Rufe an das Stadttheater von Frankfurt a. M. folgte, zum Regisseur des Mannheimer Theaters ernannt, dem damals durch das Engagement der jungen Karoline Jagemann, geb. 1778 in Weimar, ein großes Talent, das rasch zu glänzender Entfaltung gelangte, zugeführt wurde, während ihm der Tod in Boek eines seiner verdientesten Mitglieder entriß. Dieses Ereignis gab Gelegenheit, den großen Umschwung erkennen zu lassen, der sich in der Schätzung des Schauspielerstandes vollzogen hatte und dem sich die Geistlichkeit unterwerfen mußte, was das Verdienst Friedrich II. und Lessings war. Der große Friedrich hatte schon 1745 die Unduldsamkeit der Halleschen Orthodoxen zurückgewiesen. „Ins Künftige" — heißt es in einer Verordnung — „werden die Herren Pfaffen wohl vorsichtiger werden

und nicht denken dem General-Directorium und mir eine Nase zu drehn. Die Halleschen Pfaffen müssen kurz gehalten werden, es sind evangelische Jesuiten und man muß ihnen nicht die mindeste Autorität einräumen." (Brachvogel, a. a. O. I. 125.) Was Friedrich der Große in seinen Ländern durchsetzte, erstrebte dann Lessing mit Erfolg überhaupt. Jetzt hielt am Grabe Boeks der Stadtdechant Spielberger eine Rede, die ihn selbst ebenso ehrte wie den Toten, dessen Kunst und dessen Stand. Iffland dankte in einem Schreiben mit warmen Worten dafür. Einen noch schwereren Verlust verhängte 1794 der Abgang Ifflands über das Theater, nachdem kurz vorher Beils Tod eine bedeutende Lücke in das Personal desselben gerissen hatte. Dieser Tod, sowie die Unsicherheit, in die der Bestand des Theaters durch den Krieg geraten war, mag viel zu dem Entschlusse Ifflands beigetragen haben, das Mannheimer Theater zu verlassen. Jedenfalls berief er sich hauptsächlich auf letzteres. War das Theater nicht im stande, seinen Verpflichtungen gegen die Mitglieder uneingeschränkt nachzukommen, so glaubte er auch gegen dieses nicht mehr an die seinen gebunden zu sein. Opfer hatte Iffland seiner Stellung schon viele gebracht. Er hatte für seinen langen und für das Theater höchst ersprießlichen Dienst als gefeierter Schauspieler und Dichter nichts weiter erzielt, als mit einer beträchtlichen Schuldenlast beladen zu sein. Er hatte zwei verführerische Anträge zu Gunsten des Mannheimer Theaters abgelehnt. War es ihm da zu verdenken, daß er nun, da es selbst vor der Auflösung stand, auf seine Zukunft bedacht war. Nur wäre es besser gewesen, sich mit Dalberg darüber offen auseinander zu setzen, als heimlich Schritte dafür zu thun, die zunächst keinen Erfolg hatten. Dalberg, der davon gehört haben mochte, that alles, um Iffland festzuhalten. Es war ihm gelungen, den Kurfürsten zur Wiederaufnahme des mit der Aufhebung bedrohten Theaters zu bestimmen. Doch war es nicht ohne Mühe geschehen und wer konnte wissen, ob der Kurfürst seine Entschlüsse nicht doch wieder ändern oder durch die Verhältnisse dazu gezwungen werden würde? Um Ifflands Bedenklichkeiten ein für allemal zu zerstreuen, stellte ihm Dalberg am 5. September 1794 eine persönliche Bürgschaft für die richtige Einhaltung seines Pensionsdekrets aus und übernahm überdies, die Bürgschaft für den Iffland von der Theaterkasse geleisteten Vorschuß; wogegen sich dieser verpflichtete, ohne Dalbergs Vorwissen in keine Unterhandlung mit einer anderen Bühne zu treten. Auch machte ihn dieser noch besonders auf die Folgen eines Kontraktbruchs aufmerksam. In der That wies Iffland noch-

mals ein ihm von Berlin zugehendes Anerbieten ab, und doch stand es um die finanziellen Verhältnisse Bayerns so schlecht, daß Dalberg von München aus schrieb, er könne keine Rettung mehr sehen. Auch zog dieser jetzt die Möglichkeit der Ausführbarkeit seiner Bürgschaft in Zweifel und endlich wurde am 2. Juli 1796 die Mannheimer Bühne für ein Jahr aufgelöst und den Mitgliedern nur gegen Revers gestattet, sich auf ein Jahr zu entfernen, um inzwischen anderwärts Anstellung zu suchen und anzunehmen. Iffland hatte Recht in dieser willkürlichen Verfügung von seiner Seite einen Vertragsbruch zu sehen, nur hätte er dies sofort zu erklären gehabt. Er glaubte aber an seinem Vertrage so lange festhalten zu können, bis er einen neuen und besseren zum Abschluß gebracht hatte und übersah, daß er durch sein Schweigen sich des Rechts, von dem Mannheimer Vertrage zurücktreten zu können, begab. Doch versäumte er nicht, Dalberg seine ganze Lage auseinander zu setzen, die ihm nach den vielen Opfern, die er seiner Mannheimer Stellung gebracht, doch endlich zwänge, auf seine eigene Sicherstellung bedacht zu sein, zumal er sich nur eben verheiratet hätte. Er machte kein Hehl daraus, mit Hamburg darüber in Unterhandlung gestanden zu haben, und mit Berlin noch in Unterhandlung zu stehen, wo ihm vom preußischen Könige die Stellung eines Direktors am National-theater mit 4000 Thlr. jährlichem Gehalte angetragen worden sei, während er in Mannheim zur Zeit nur 1500 fl. bezog. Doch wollte er die Verhandlung darüber nicht eher zum Abschlusse bringen, als bis er Dalbergs Rückantwort erhalten haben würde. Dalberg steifte sich aber nur auf Ifflands Vertrag und seine Bürgschaft, ohne zu bedenken, daß dieser Vertrag von seiten des Kurfürsten und des Mannheimer Theaters defekt geworden war und beantwortete im übrigen Ifflands herzliches und eindringliches Schreiben kurz und kühl. Worauf Iffland, in Berlin zur Entscheidung gedrängt, den Vertrag endlich abschloß, nachdem der preußische König auch noch die Zahlung seiner sich auf 12 000 fl. belaufenden Mannheimer Schulden übernommen hatte. Dalberg sah darin einen Vertragsbruch und eine große Undankbarkeit gegen ihn selbst. Das Unrecht lag aber auf beiden Seiten und zwar zum weitaus größeren Teile auf Seiten Dalbergs. Als ein rechtskundiger Mann hätte er sich sagen müssen, daß eine starre Berufung auf den mit Iffland abgeschlossenen Vertrag kaum haltbar wäre und als ein frei und billig und vornehm denkender Mann, daß es sich nicht mit der Würde seines Herrn, des Kurfürsten, und seiner eigenen vertrüge, dem Glücke eines genialen und hochverdienten Künstlers in den Weg zu treten, indem man sich auf einen

Schein berief, der ihn schon immer benachteiligt hatte und nun auch noch anfechtbar geworden war. — Aber Dalberg war schon nicht mehr der große und freidenkende Mann, der er gewesen war. Der Kampf mit seinen Münchner Vorgesetzten und mit den anderen Widerwärtigkeiten seiner Amtsführung hatten ihn allmählich mürbe und zu einem vorsichtigen und dadurch zu Zeiten kleinlichen Beamten gemacht. Dalberg hätte, was Iffland nach seinem Briefe ohne Zweifel erwartete, dem Kurfürsten Bericht über die Sachlage erstatten und da voraussichtlich die Unmöglichkeit vorlag, Iffland einen Ersatz für den Berliner Antrag bieten zu können, dessen Entlassung aus seinem Vertrage empfehlen sollen. Dalberg erklärte zwar nachträglich, daß er es auf ausdrückliches Verlangen Ifflands unweigerlich gethan haben würde — das war aber nur eine Ausflucht. Und da Iffland nun nachträglich darum bat, that er es zwar, brachte aber dazu die Bedingung einer Konventionalstrafe von 3000 fl. in Vorschlag. Dies war nicht nur kleinlich, sondern auch unklug. Es hatte auch nichts weiter zur Folge, als daß Iffland, hierdurch gereizt, einen drohenderen Ton anschlug, so daß man dieses Ansinnen wieder fallen ließ. Es konnte übrigens nicht fehlen, daß zwei im Grunde edel beanlagte Männer sich bald wieder fanden. Dalberg setzte sein schweres und undankbares Amt mit derselben Ausdauer, wenn auch nicht mit derselben Freudigkeit fort, bis ihn die Zerwürfnisse mit Beck und ein dazu getretenes schweres Leiden zum Rücktritte nötigten. Schon während Ifflands Abwesenheit hatte Beck zeitweilig die Regie vertreten. Nach Ifflands Ausscheiden übertrug sie Dalberg ihm ganz, und dieser war eben so zufrieden mit ihm, als Beck in dem Verkehre mit Dalberg diesen zu schätzen schien. Freilich nur schien, da ein von Walter mitgeteilter nur mit B. unterzeichneter, aber zweifellos in Becks Handschrift geschriebener und an Iffland gerichteter Brief mit großer Verächtlichkeit von ihm spricht und diesen gegen ihn aufs heftigste aufzuregen sucht. Wogegen er Ifflands Engagement in Berlin, vielleicht aus Neid oder um sich bei Dalberg in Gunst zu setzen, wieder gegen diesen entschieden verurteilt und ihm sogar Waffen wider seinen Freund an die Hand giebt, indem er ihm einen Brief Ifflands vom 15. September 1797 vorlegt, in dem dieser von Berlin aus schreibt: „zahlt man hier nicht meine Schulden — nun so gehe ich nach Mannheim.“ „So,“ bemerkt Dalberg hierzu in einem Briefe an Iffland, „so handelt ein Iffland, Deutschlands Sitten- und Tugendprediger!“ Die Sache war übrigens nicht so schlimm, als Beck und Dalberg sie auffaßten. Iffland war selbst noch dann bereit, den günstigen Berliner

Vertrag auszuschlagen, wenn eine neue von ihm gestellte Bedingung (die Bezahlung seiner Mannheimer Schulden) keine Annahme fand. In späterer Zeit machte Beck wieder Dalberg zum Vorwurf, Ifflands Abgang durch diesem zugefügte Kränkungen herbeigeführt zu haben. Nach Beils Tode und Ifflands Abgange erhielt Beck einen großen Teil ihrer Rollen, was sein Selbstgefühl mächtig steigerte. Nach Karl Theodors am 16. Februar 1799 erfolgten Tode kam der neue Kurfürst mit seiner Gemahlin nach Mannheim. Beide fanden an Beck Gefallen und beriefen ihn mit noch einigen andern Schauspielern der Mannheimer Bühne nach München, um das dortige Theater zu heben. Beck gab Mannheim nicht auf, sondern suchte durch die Ausnützung der Münchner Verhältnisse seine Mannheimer Stellung so viel als möglich zu verbessern. Er wurde neben Babo zum Direktor des Münchner Theaters gemacht, stellte diesen dabei völlig in Schatten und verlangte, als er nach Mannheim zurückkehrte, hier eine ebensolche Stellung neben Dalberg, der ihm zwar nicht seinen Direktortitel bestritt, ihn aber doch als Untergebenen behandelte. Die Konflikte zwischen beiden fingen schon im Juli 1801 an. Im März 1802 waren die Anmaßungen Becks für den Aristokraten in Dalberg so unerträglich geworden, daß er um Enthebung von seinem Amte bat, womit er wohl nur die Absetzung Becks bezweckt hatte, da er gegen Ende des Jahres sein noch unerledigtes Entlassungsgesuch wieder zurückzog. Er verhängte nun selbst die Amtsenthebung über Beck, die aber von der Oberbehörde beanstandet und Beck nur pensioniert wurde. Zur Entschuldigung Becks muß freilich gesagt werden, daß er ein kranker, hinsiechender Mann war und Dalberg schon länger von den Eigenschaften eingebüßt hatte, die seinen Ruf und Ruhm einst begründeten. Bis mit 1788 zeigt sich noch immer bei ihm die Teilnahme für Schiller. Dann stirbt sie ab. Von 1790—1800 wird von allen Schillerschen Dramen nur 1792 Kabale und Liebe einmal gegeben. Erst im Jahre 1800 erwacht wieder das Interesse für Schiller bei ihm. Es ist am regsten im Jahre 1802. In diesem wurde neben den Räubern und Kabale und Liebe, Don Carlos wieder aufgenommen, aber von den späteren Dramen ist „Die Jungfrau von Orleans“ das einzige, das unter Dalberg von Schiller zur Aufführung kam. Es ist kaum zweifelhaft, daß hiervon das Hauptverdienst Beck gebührt. 1799 schreibt er (28. Januar) an Dalberg: „Schiller wird seine drei Stücke (Die Wallensteintrilogie) ein Jahr hindurch im Manuscript bey den besten Bühnen zirkulieren laßen. Sollte wohl das Mannheimer Theater dießmahl unter den Bühnen die letzte seyn, welche Meisterwerke des

Geistes aufführte . . . Ich trage an um die Ehre und des Vortheils unsers Theaters willen an Schiller ungesäumt zu schreiben und diese Stücke um den möglichst billigen Preis zu begehren." Dalberg erwidert darauf: „Ich erwarte es von ihm selbst. Eile hat diese Übersendung nicht, da ich ohnehin nicht einsehe, wie es jetzt gut zu besetzen ist. Es soll theatralisch wirkend nicht sonderlich seyn." Dabei blieb es denn auch. Wallenstein wurde nicht unter Dalberg gegeben. Am 10. November 1801 schreibt Beck wieder: „Vor allem müsse bald wieder an ein Zugstück gedacht werden. Was ziehen Ew. Excellenz vor? Maria Stuart oder Carlos? Hier folgt Maria Stuart nach Römers Entwurf zum kürzen." Dalberg: „Ich meine Don Carlos zuerst." Doch hat ihn später Maria Stuart sehr gefallen. „Wie aber besetzen?" fügt er hinzu.

Beide, Dalberg, wie Beck, waren amtsmüde und doch plagte beide der Ehrgeiz, an ihren Stellungen festzuhalten. Beck strebte dabei mit Eifer darnach, seine Machtbefugnisse zu erweitern, Dalberg nichts von den seinigen aufzugeben. Auch bei ihm trat noch ein heimliches Leiden dazu, das endlich zum Ausbruche kam und seinen Rücktritt unvermeidlich machte. Am 20. Juni 1803 ging die Intendanz des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters auf seinen Schwiegersohn den Freiherrn von Venningen über, der aber nicht im Stande war, eine neue Kunstblüte hervorzurufen. Beck starb bereits 1803. Die Wittwe, eine schätzbare Sängerin, erhielt fortan eine Gage von 1200 fl. Der Freiherr von Dalberg erlag erst am 27. September 1806 seinen Leiden.

Als Schröder am 21. August 1780 nach Hamburg zurückkam, um seine Mutter wiederzusehen und sein der von Dreyer geführten Theaterunternehmung gegebenes Versprechen einzulösen, war diese schon selbst wieder in einer Notlage, aus der er sie jedoch durch seine Anziehungskraft für einige Zeit zu befreien vermochte. Das Engagement Zuccarinis, das er vermittelte, war ein anderer schätzenswerter Gewinn. Franz Anton Zuccarini, 1760 in Mannheim geboren, war durch seine Erscheinung wie zum Liebhaber- und jugendlichen Heldenspieler geschaffen, er verband damit Weltanstand und Ungezwungenheit und füllte sein Fach unter Schröders Leitung, ohne besondere Tiefe zu haben, zu allgemeiner Zufriedenheit aus. Am 16. März 1781 verabschiedeten sich Schröders, um in Wien ihren neuen Wirkungskreis aufzusuchen. Sie berührten dabei Berlin, wo Schröder von Doebbelin ungleich kühler und zurückhaltender, als früher, aufgenommen wurde, wahrscheinlich weil er befürchten mochte, er könne sich hier doch noch, wie ihm ja angetragen worden war, die Direktorstelle

erwerben. Seine Frage, ob Schröder hier zu spielen wünsche? verneinte zwar dieser bestimmt, doch scheint ihn Doebbelin noch immer nicht recht getraut zu haben, zumal Schröder dem Drängen des Publikums doch schließlich nachgab und zweimal auftrat, wofür er jedoch jede Zahlung zurückwies. Nur so läßt es sich nämlich erklären, daß Doebbelin, nach Brachvogel, sich aus Ängstlichkeit dazu habe hinreißen lassen, Schrödern durch befreundete Blätter angreifen und verleumden zu lassen.

In Wien, wo sie am 16. April zum ersten Mal auftraten, wurden Schröders mit einem Beifall aufgenommen, der sich, wie Meyer berichtet, während ihres ganzen dortigen Aufenthalts nicht verringert habe.

Von dem damaligen Bestand des Burgtheaters an schauspielerischen Kräften hat Meyer eine anschauliche Schilderung hinterlassen. Dem Schauspiel gehörten Madame Weidner (seit 1748), Jacquet und Stephanie der Ältere (seit 1760), Müller und Gottlieb (seit 1763), Madame Gottlieb und Madame Adamberger, geb. Jacquet (seit 1768), Stephanie der Jüngere und Madame Brockmann (seit 1769), Lange (seit 1770), Jauz (seit 1772), Weidmann und Catty Jacquet (seit 1773), Bergopzoom (seit 1774), Madame Sacco (seit 1776), das Ehepaar Sticrle (seit 1777), Brockmann (seit 1778), das Ehepaar Dauer (seit 1779), Madame Nonseul, Günther und Schütz (seit 1780) an. Verschiedene dieser Darsteller wirkten in der deutschen Oper mit, doch hatte diese noch ein besonderes Personal. Madame Weidner, die frühere Lorenz-Huber spielte jetzt ältere Rollen und gehörte noch immer zu den vorzüglichsten Darstellerinnen. Frei von aller Künstelei, war sie stets völlig im Charakter der Rolle. Jacquet, der eine der Säulen der extemporierten Komödie gewesen war, zeichnete sich auch jetzt wieder in komischen und ernsten Alten aus. Seine beiden Töchter gehörten zu den beliebtesten und gefeiertsten Mitgliedern. Catty war, wie Meyer sich ausdrückt, „die tragische Muse, die Raucour Deutschlands“, Madame Adamberger, „das Schoßkind der Natur“, ließ, ohne sich dessen bewußt zu werden, keine Forderung der Kunst unbefriedigt, freilich nur auf dem Gebiete des Lustspiels und des Wiener Lokalstückes, doch „wer sie sah, vergaß, daß es außerdem etwas gab, was zu unterhalten, zu rühren, zu erfreuen vermöge.“ In besonderem Ansehen standen am Theater und im Publikum die beiden Stephanie, obschon sie nur mittelmäßige Schauspieler waren: der ältere wegen der Dienste, die er dem deutschen regelmäßigen Schauspiel im Kampfe mit der alten Stegreifkomödie geleistet hatte, der jüngere wegen der

Beliebtheit seiner Bühnendichtungen — beide in Anbetracht ihrer Weltgewandtheit und ihrer persönlichen Beziehungen. Jener war ohne allen Humor und in seinen ernsten Darstellungen eintönig und gespreizt: dieser zwar von großer, aber immer polternder Lebhaftigkeit. Müller war ein feinkomischer Darsteller. Er sprach etwas langsam und gedehnt, sonst würden damals Glücksritter und Gecken höheren Standes und reiferer Jahre schwer vollkommener darzustellen gewesen sein. Weidmann war ebenso vorzüglich in derbkomischen Rollen. Er spielte vorzugsweise Bediente, Bauern, Gimpel und Trunkenbolde, wobei er sich des Wiener Dialekts bediente, was die Wirksamkeit seines Spiels noch verstärkte. Ihm stand Gottlieb mustergültig zur Seite. Kronstein zeichnete sich in Stutzern und Bonvivants aus. Von Brockmann und Bergopzoom hat das Nötige schon gesagt werden können. Von den Damen war, wie schon angedeutet, Madame Zierle vortrefflich in Soubrettenrollen, Madame Stephanie die Jüngere, durch Schönheit anziehend und durch Anstand geschickt, in Rollen des vornehmen Lebens. Madame Günther und Madame Nonseul wurden in Wien nicht nach ihrem vollen Verdienste geschätzt. Madame Sacco glänzte noch immer als erster Stern am Himmel des Wiener Theaters. Meyer weist hinsichtlich ihrer auf sein früheres Urteil zurück. „Ihr Spiel" — sagt er dort — „ist fein, ihre Stimme hinreißend, ihr Wuchs vorteilhaft. Was sie mit jedem Tage an sich ausbildete glänzte in Wien, wo man ihre Vorbilder nicht kannte, und würde auf jeder Bühne geglänzt haben. Durfte sie den Hang zu gefallen verraten, so fehlte es ihr auch an strenger Wahrheit nicht." Meyer weiß nichts von ihrer angeblichen Rollensucht, ihren Primadonnalaunen und Anmaßungen zu berichten. Auch weiterhin spricht er nur mit größter Anerkennung von ihr. Sein Urteil über das damalige Burgtheater faßt er in die Worte zusammen: „Solche Mitglieder erhoben die Bühne Wiens zur ersten in Deutschland und stellten sie der besten des Auslands gleich. Ein besseres Singspiel hat sich schwerlich in Deutschland zusammengefunden. Das höhere Lustspiel konnte für sehr gut, das niedere und örtliche für vollkommen gelten. Im Trauerspiel und rührenden Schauspiel gelangen einzelne Rollen häufiger, als das Ganze. Etwas Gedehntheit ließ sich auch den besten Vorstellungen nachreden." Auch das Publikum stellte er hoch. — „Es ist kaum möglich jede Feinheit schneller aufzufassen, jeder glücklichen Darstellung der Natur, jedem Wort und Laut, die von ihr kamen, gefühlvoller zu huldigen. Nur war gerade diese Reizbarkeit auch den Täuschungen der Künstelei ausgesetzt, die Vor-

spiegelungen, die Schein für Wirklichkeit, Glanz für Gehalt verkauften." Dies hing, wie ich glaube, mit der langen Gewöhnung an den Konventionalismus und die Affektiertheit des französischen Schauspiels und der Vorliebe für dieses zusammen. Doch war diese Vorliebe im Schwinden. Im Kärntnerthortheater spielte eine französische Gesellschaft. Es war keine schlechte und der Kaiser empfahl den deutschen Schauspielern, ihre Vorstellungen zu besuchen und ließ die Billets dazu anschaffen. Allein das deutsche Theater hatte in Wien selbst beim Adel das französische überflügelt und das Volk strömte dem Vorstadttheater zu, wo die Volksposse ihr Wesen trieb.

Die meiste Anziehungskraft bewährte damals das Leopoldstädter Theater, wo die Marinellische Gesellschaft spielte und La Roche als Kasperl, trotz seiner Trockenheit, der Abgott des Publikums war. Schröder konnte diesen Darstellungen keinen Geschmack abgewinnen. Meyer war darin duldsamer und empfänglicher, obschon er zugiebt, daß La Roche „immer nur den Wiener Hausknecht gezeigt habe." „Muß ich mich schämen von ihnen unterhalten worden zu sein, so habe ich wenigstens viele Mitschuldige." Auch als Schröder 1798 wieder nach Wien kam, blieb sein Urteil das gleiche. Weder die Schauspieler des Leopoldstädter und des Josephstädter Theaters, noch die Schikaneders an der Wieden und die Kettners auf der Landstraße befriedigten ihn, der freilich selbst ein so großer Komiker war. Doch erkannte er diesmal einzelne Talente an, wie das der beiden Baumann in der Leopoldstadt und das der Frau des Kapellmeisters Müller. Erschöpft waren mit diesen vier Theatern, die Schaustellungen des damaligen Wiens aber nicht. Schröder sah an den Ecken nicht weniger als 19 verschiedene Theaterzettel. Am Leopoldstädter Theater, das von Marinelli erbaut worden war, wo La Roche seine Pritsche schwang, spielten außer ihm selbst und seinem früheren Prinzipale Menninger, die Ehepaare Richter und Reichenhuber, sowie später Sartory. Hier nahm Stephanie der Ältere seinen Ausgang. Hier glänzte die fesche Gottlieb, hier Hasenhut als Thaddädl und noch später Ignaz Schuster und Lessel. Hier traten Perinets Gesangspossen „Die Schwestern von Prag" (1794), „Das neue Sonntagskind" (1795) und Henslers: „Donauweibchen" ihren Triumphzug über fast alle Bühnen Deutschlands an, denen sich die Stücke Haffners, Kriegsteiners und vieler anderen anschlossen. Hier schwang Wenzel Müller den Dirigentenstab zu seinen Opern sowohl, als zu denen größerer Meister, wie Gretry, Gluck und Martini. Und doch war das alle Abende gedrängt volle Haus ein enges

finsteres, ja müffiges, da La Roche es eines Tags unmittelbar vor der Vorstellung glaubte ausräuchern zu sollen. Wichtiger fast noch wurde das von Christian Roßbach erbaute Theater im Hofe des Stahrembergschen Freihauses an der Wieden, kurzweg das Theater an der Wien genannt, nachdem es in den Besitz eines Edlen von Bauernfeld gelangt war, der sich mit Emanuel Schikaneder als artistischen Direktor verband, an seine eigene Stelle aber bald darauf den Geldmann Barth. Zitterbarth treten ließ. Wohl machte dieses Theater dem Leopoldstädter bedeutende Konkurrenz, doch mit dem Unterschiede, daß, wenn in diesem die Volksposse Hauptsache, die Oper nur Zierrat und Ausputz war, dort das umgekehrte Verhältnis obwaltete, daher beide neben einander bestehen konnten. Hier schlug die deutsche Oper in Wien hauptsächlich ihren Sitz auf. Für dieses Theater schrieb Mozart im Verein mit Schikaneder seine bewunderte „Zauberflöte". 1801 übersiedelte die Gesellschaft in das große neuerbaute Theater, wo neben Possen in denen Weidmann und Hasenhut das Zwerchfell erschütterten, Grüner als Kaspar Thorringer, Ochsenheimer und Iffland als Franz Moor und Madame Schröder und Lange in Grillparzers Ahnfrau auftraten, um den Zuschauern einen Schauder auf die Haut zu treiben und Beethovens Fidelio durchfiel! Das Josephstädter Theater, 1788 von dem Schauspieler Karl Mayer gegründet und erbaut, hatte, obschon es das kleinste der Wiener Theater war, ein Privileg für alle Arten dramatischer Darstellungen erworben (was übrigens, wie wir eben gesehen, auch das Theater an der Wien besitzen mußte). Es wurde eine Art Versuchstheater; von hier nahmen nicht nur einzelne bedeutende Opern wie Robert der Teufel, Die Hugenotten, Das Nachtlager von Granada ꝛc. für Wien ihren Ausgang, sondern auch einzelne bedeutende Schauspieler, wie Nestroy und Scholz. Hier versuchten sich Carl und Raimund in tragischen Rollen. Rascher noch wie bei den vorigen ging bei diesem Besitz und Direktion von einer Hand in die andere, bis der Gastwirt Wolfgang Reischl das Haus niederreißen und ein schmuckes dafür erbauen ließ, die Direktion dem Dichter des Donauweibchens, Hensler, übergab und es 1822 eröffnete (S. über alles dieses näheres bei Friedr. Schlögl, Vom Wiener Volkstheater.)

Schröder war diesmal ebenso wie seine Frau auch von den Schauspielern des Burgtheaters sehr freundlich aufgenommen worden, doch gab es darunter immer noch einige, die ihn als einen „Spielverderber" in doppeltem Sinne ansahen. Denn einerseits nahm er bei seiner ungewöhnlichen Vielseitigkeit fast jedem der hervorragenden Darsteller

einen Teil seiner besten Rollen und andererseits fürchteten die dramatischen Dichter unter ihnen, die ein Monopol für die Annahme ihrer Stücke zu besitzen glaubten, bei seiner außerordentlichen Arbeitskraft und Thätigkeit auch hierin von ihm und mit Recht eine sehr gefährliche Konkurrenz. Der Ausschuß suchte aber beiden in empfindlicher Weise entgegenzuwirken. Er gab sowohl ihm, wie seiner Frau, so wenig Rollen wie möglich in neuen Stücken. In seinen eigenen konnte man ihm freilich nicht versagen zu spielen. Im Jahre 1781 hatte er auf diese Weise in neun Monaten nur vier neue Rollen zu spielen gehabt, wovon drei Stücken, die er selbst verfaßt hatte, angehörten, so daß ihm vom Ausschuß aus freier Wahl nur eine einzige Rolle zuerteilt worden war. Noch mehr, als seine eigene Vernachlässigung, verletzte ihn die seiner Frau. Schon nach sechs Monaten war er entschlossen, seinen Vertrag nicht zu erneuern. Als dies verlautete, ward er von allen Seiten, selbst von den Herren des Ausschusses gedrängt, den Entschluß wieder aufzugeben. Man versicherte, alles aufbieten zu wollen, um ihn völlig zufrieden zu stellen. Er ließ sich auch überreden, blieb noch ein weiteres Jahr, trug nun aber selbst dazu bei, daß man ihn doch nicht befriedigte. Er hatte, um sicher zu gehen, seine schriftstellerische Thätigkeit aufs höchste angespannt. Nicht weniger als 16 neue Stücke wurden von ihm 1782 gegeben, allerdings nur nach schweren Kämpfen, weil man fast bei jedem etwas beanstandete, was seine Empfindlichkeit wieder verletzte. Doch wenn er auch Grund gehabt hätte, sich im Einzelnen über die ihm bereiteten Schwierigkeiten zu beklagen, so hatte der Ausschuß hingegen Recht sich über die Forderungen zu beschweren, die Schröder durch seine übergroße dramatische Fruchtbarkeit an ihn stellte. Das Verlangen, 16 neue Stücke von einem Autor in einem Jahre von einem Theater zur Aufführung gebracht zu sehen, ist in der That unerhört. Natürlich mußte der Ausschuß nun die Erteilung von neuen Rollen in Stücken von anderen Autoren einschränken. Schröder erhielt 1782 zwar 19 neue Rollen, aber nur drei in anderen als seinen eigenen Stücken. Man riet ihm nun, sich in den Ausschuß wählen zu lassen, was er bisher nicht gesucht, vielleicht sogar abgelehnt hatte. „Seine Abneigung“ — heißt es bei Meyer — „ward gerechtfertigt. Bald widersprach man ihm mündlich, wie man ihm schriftlich widersprochen hatte.“ Es wurden 1783 sechs neue Stücke angenommen und ihm elf neue Rollen (also fünf in Stücken anderer) zuerteilt. Er trat noch dasselbe Jahr aus dem Ausschuß, wodurch das nächste das ungünstigste wurde. Man nahm 1784 neun neue Stücke von ihm an, erteilte ihm

aber außer den Rollen, die er sich darin selbst gewählt hatte, keine einzige neue Rolle in Stücken anderer. Die Absichtlichkeit von seiten des Ausschusses, ihm das Leben schwer zu machen, ist zwar nicht zu verkennen, doch andrerseits machte es Schröder auch dem Ausschusse schwer, ihn in jeder Weise zu befriedigen. Meyer ist der Meinung, daß man ihn durch diese Vexationen durchaus nicht hätte verdrängen, sondern nur ihn zwingen wollen, sich an die Spitze der Partei seiner anscheinenden Gegner zu stellen. Ich glaube das nicht. Die Stephanie, die die Haupttriebfeder des gegen ihn gerichteten Widerstands waren, hatten unmöglich ein Interesse daran, sich ihm unterzuordnen. Wohl aber nahmen sie immer die Miene an, als ob sie ihm persönlich wohlwollten. Bei alledem hat Schröder auf die Darstellungen des Burgtheaters großen Einfluß ausgeübt, nicht durch direktes Eingreifen und Unterweisung, sondern durch sein Beispiel, worin er durch die Thatsache unterstützt wurde, daß er verschiedene Darsteller seiner Richtung und Schule hier vorfand. Im Lustspiel, im Konversationsstück, im bürgerlichen Drama wurden diese geradezu herrschend. Schröders Reizbarkeit und Empfindlichkeit waren zu groß, als daß er das Wiener Verhältnis noch länger ertragen hätte, so große finanzielle Vorteile es ihm auch bot. Er sehnte sich zurück nach der Unabhängigkeit, die ihm in künstlerischer Hinsicht seine Stellung als Direktor des Theaters seiner Mutter gewährt hatte. Er hatte es nicht aus den Augen verloren, hatte seine weitere Entwickelung mit großer Aufmerksamkeit verfolgt. Er sah, wie Dreyer seinem Untergange zueilte, dessen beste Mitglieder nach und nach von ihm abfielen, sah, wie er in Seyler, der 1782 Direktor der Schleswigschen Hofschauspielergesellschaft geworden war, einen Stellvertreter, wie dieser wieder einen solchen in Klos und Zuccarini fand, wie Zuccarini seinen Anteil an den von Riga zurückgekehrten Brandes abtrat, was Madame Seyler bewog, nach Schleswig zu ihrem Manne zu gehen und hielt es für sich und seine Mutter für das Beste, nach Ablauf des sechsjährigen Vertrags ihr Theater selber zu pachten. Joseph II. sah ein, was sein Theater mit Schröder verlor, that aber nichts Durchgreifendes, um ihn zu halten. „Sie sind Hamburg zweimal satt geworden“, sagte er in der ihm gewährten Abschiedsaudienz zu ihm, „ich sage Ihnen vorher, Sie werden es auch zum drittenmal aufgeben. Dann wenden Sie sich an niemand, als an mich“. Erst 1789, ein Jahr vor seinem Tode, that der Kaiser, was er zu Gunsten Schröders schon jetzt hätte thun sollen. Er hob den Ausschuß auf und ernannte Brockmann zum Direktor. Allein unter Franz I. wurde das Direktorium wieder aufgehoben, ein neuer

Ausschuß eingesetzt und, nachdem man in dem k. k. Truchseß und Bankier Peter von Braun die dazu geeignete Person gefunden zu haben glaubte, das Theater aufs neue auf 12 Jahre verpachtet. Sämtliche dramatische Schaustellungen wurden ihm unterstellt — doch behielt sich die k. k. oberste Direktion Einsicht in alles und Kontrole über alles vor. Auch war er verpflichtet, nicht nur das deutsche Schauspiel, sondern auch das Ballet und die italienische Oper zu pflegen. Die Opera buffa war schon vor ihm wiederhergestellt worden, jetzt sollte auch die Opera seria neu erstehen. Dreimal wöchentlich sollten im Kärntnerthortheater italienische Opernvorstellungen stattfinden, wogegen im Burgtheater alle Abende deutsches Schauspiel oder Singspiel stattfinden sollte. Unter dem Einflusse der französischen Revolution wurden die Censurverhältnisse sehr streng. Die von Hägelin (der damals immer noch Censor war und es bis 1805 blieb) in einer Denkschrift aufgestellten „Grundsätze“ (die von Carl Glossy im Grillparzerjahrbuch zum Abdruck gelangten), sind gewiß erst aus Franz I. Zeit. Man kann daraus ersehen, wie eng das Gebiet dessen geworden war, was auf der ersten Bühne Deutschlands dargestellt werden durfte. Die Werke unserer größten Dichter waren für sie lange wie tot. Dies lähmte nicht nur die Dichter, sondern auch die Schauspielkunst wurde in ihrer freien Entfaltung behindert. Die Stabilität der Bühne, die von hier ausgegangen war, führte daher hier zu einer größeren Abgeschlossenheit, als an allen anderen deutschen Theatern. Mit der Stabilität der Bühne war übrigens der Schauspieler dem Wanderleben noch keineswegs völlig entrückt, wenn dieses nun auch eine andere Gestalt gewonnen hatte, da jetzt an vielen Theatern nur noch der einzelne Schauspieler zum Wandern genötigt war, oder es aus freiem Antriebe that. Doch auch Wandertruppen bestanden neben den festen Theatern noch fort. Ganz wird dies wohl niemals verschwinden. Auch scheint diese Kunst zu ihrem Gedeihen einen gewissen Wechsel des Orts und des Publikums zu fordern, wie auch das Publikum nicht selten nach einem gewissen Wechsel der Darsteller verlangt und dessen in einem bestimmten Umfange bedarf. Das ununterbrochene Verharren der Mitglieder eines schauspielerischen Verbandes in diesem kann zwar ein gutes, harmonisches Zusammenspiel fördern, aber auch eine gewisse Verflachung, eine gewisse sich übertragende Manier des Spiels herbeiführen, besonders wenn einzelne der hervorragendsten Darsteller an dem Rollenfach, dem sie naturgemäß mit dem Älterwerden entwachsen, unbeirrt festhalten, wie es in Wien vielfach geschah. Wogegen das Prinzip einer solchen Beharrlichkeit die Einführung einer Pensions-

kasse begünstigte; der Anspruch auf Pensionierung aber ersterem selbst wieder förderlich wurde. Eine gewisse Bewegung im Personalbestande fand aber auch noch bei dem größten Festhalten an dieser Beharrlichkeit statt, da durch Pensionierung, Krankheit und Tod der Mitglieder und den Übergang in andere Rollenfächer, die Notwendigkeit, dafür Ersatz zu schaffen, entstand und dieses um so mehr neues Leben zuführte, je bedeutender und selbständiger die neugewonnenen Kräfte waren. Noch unter Joseph II. hatte man es dem älteren Stephanie um seinen Übergriffen ein Ende zu machen, nahe gelegt, sich pensionieren zu lassen. Er erbat sich jedoch vom Kaiser die Gnade, ihm noch länger dienen zu dürfen, worauf dieser unmutig erwiderte: „Nun, wenn das Publikum sich's gefallen läßt, will ich's auch." Und das Publikum ließ es sich wirklich gefallen und hielt es mit ihm bis zu dem 1798 erfolgenden Tode des ehrgeizigen Mannes aus. Brockmann hatte inzwischen Bergopzoom wieder herbeigerufen und Klingmann, aus der Schröderschen Schule gewonnen, wofür Jacquet, Jaux und Gottlieb pensioniert worden waren. Auch die Damen Weidner und Sacco waren, der durch den Wechsel der Direktionen eingerissenen Unordnung müde, zurückgetreten. Zum Theaterdichter, Sekretär und Regisseur hatte Braun Alxinger ernannt und, nach dessen 1797 erfolgten Tode, Kotzebue an seine Stelle berufen. Dieser sah ein, daß den von ihm vorgefundenen Übelständen und Mißbräuchen nur durch kräftiges Eingreifen Abhilfe geschafft werden konnte. Er gewann Einfluß auf die Wahl neuer Stücke, drang auf gute Besetzung derselben und berief in Koch (Eckardt) und seiner Tochter Betty, in dem gewandten jungen Roose, in dem später als Liebhaber und jugendlichen Helden für unübertrefflich geltenden Maximilian Korn (geb. 1782 zu Wien) in den in heiteren Rollen beliebten Karl Krüger und in der genialen Sophie Stolmers bedeutende neue Kräfte. Antoinette Sophie Bürger (geb. 13. Februar 1781 zu Paderborn), Tochter des Schauspielers Gottfried Bürger, betrat 1793 bei der Tillyschen Gesellschaft in Petersburg die Bühne und heiratete 15 Jahre alt in Riga den Direktor des dortigen deutschen Schauspiels, Stolmers. 1801 kam sie an das Wiener Burgtheater, wo sie nur kurze Zeit blieb, aber 1815 unter Schreyvogel als Madame Schröder zurückkehrte, da sie sich von Stolmers hatte scheiden lassen und (1804) in Hamburg die Gattin des Sängers Schröder geworden war. Wir werden ihr noch verschiedene Mal zu begegnen haben. Kotzebue erntete nicht die Anerkennung, die er verdiente. Er hatte darauf bestanden, daß alle drei Wochen ein neues Stück gegeben wurde, was den Vorwand bot,

die Mißstimmung gegen ihn zum Ausbruch zu bringen. Während man sonst nicht genug neue Rollen erhalten konnte — man denke an Ekhof, an Schröder, der oft eine große Rolle in einer einzigen Nacht übernahm — so schrie man jetzt über Überbürdung. Braun und die Oberbehörde wurden mit Klagen über Despotie und Parteilichkeit, ja sogar mit politischen Verdächtigungen Kotzebues bestürmt, so daß man endlich eine Untersuchung anordnen zu sollen glaubte. Obschon diese nichts Wesentliches gegen ihn ergab, so nahm Braun doch die von Kotzebue erbetene Entlassung an, statt die Unruhestifter zu beseitigen. Was er nicht that, that für ihn der Tod, der 1800 den jüngeren Stephanie von der Bühne der Welt und den Brettern, die die Welt bedeuten, abrief, auf denen er, wenn nicht als Schauspieler, so doch als Intrigant Bedeutendes geleistet hatte. Kotzebue bezog eine Pension und blieb der gefeierte Lieblingsdichter des Burgtheaters auf dem von 1794—1806 an fünfzig Stücke von ihm zur Darstellung kamen. Man hat ihn wegen seiner Erfolge oft hart behandelt und doch hätte man mehr die Theater und das Publikum dafür verantwortlich machen sollen. Er schrieb nur für beide, und der andauernde Beifall, den sie ihm spendeten, mußte ihn in seiner Art bestärken. Im eigentlichen Lustspiel ist er von seinen mitstrebenden Zeitgenossen nur vereinzelt übertroffen worden. Wenn er jedoch darüber hinausging, wenn er es sich herausnahm, auf den Gebieten des Ernsten und Tragischen mit den echten und wahren Dichtern zu wetteifern, trat das Flache und Verlogene solcher Bestrebungen ans Licht. Neben Kotzebue glänzte in Wien Heinrich Joseph Collin als tragischer Dichter. Er suchte den damals in Österreich erwachenden Patriotismus zu glänzendem Ausdruck zu bringen, daher man ihm den Namen des österreichischen Corneille zuerkannt hat, doch blieb er fast ganz nur auf Österreich beschränkt.

1804 wurde der Vertrag mit Braun auf 15 weitere Jahre verlängert und doch sollte er nur zwei Jahre später durch eine Vereinigung von Kavalieren daraus verdrängt werden. Von ihnen blieb 1811 nur der einzige Ferdinand Palffy übrig, der nun den Titel eines k. k. Hoftheaterdirektors erhielt. Palffy wurde von wahrem Kunstenthusiasmus geleitet und sparte das Geld dabei nicht. Er bot Iffland, der 1801 und 1802 hier zwei Bewunderung erregende Gastspiele zurückgelegt hatte, 18000 fl. jährliches Gehalt, eine Benefizvorstellung, freie Wohnung und Equipage, 4000 fl. Reisekosten und 15000 fl. Vorschuß zur Zahlung seiner Schulden (solche mußte er trotz seiner hohen Berliner Besoldung doch wieder haben) — so groß

war mit der Zeit der Wert eines bedeutenden Schauspielers geworden! Allein so verführerisch der Antrag auch war, lehnte doch Iffland ihn ab. Er bot ihm wohl nicht die nötige Sicherheit und Selbständigkeit. Doch hinterließ er hier einen nachhaltigen Einfluß. Man spielte hier lange in seiner Manier. Besonders zeichnete sich darin Ferd. Ochsenheimer aus, im Fache der Intrigants und Bösewichter eines der größten Talente, doch auch in hochkomischen Charakterrollen ausgezeichnet. Er war mit Iffland befreundet und vielleicht von diesem nach Wien empfohlen worden, wo er 1807 mit seiner Frau von Dresden ans Burgtheater kam. Einen großen Dienst hatte Palffy diesem 1802 durch die Anstellung Josef Schreyvogels (geb. 1768 zu Wien), zunächst als Vicedirektor des ihm ebenfalls untergebenen Theaters an der Wien und bald darauf als Sekretär des Hofburgtheaters geleistet. Zwar wurde dieses Verhältnis schon 1804 wieder abgebrochen. Schreyvogel (sein Dichtername war West) gründete damals ein Kunst- und Industriecomptoir, dem er bis zu seiner Wiedereinsetzung 1814 vorstand. 1812 war Fürst Lobkowitz an Palffys Stelle getreten, was vorübergehend zur Anstellung Theodor Körners als Theatersekretär führte. 1814 kam aber Palffy als Pächter wieder ans Ruder und Schreyvogel wurde neu angestellt.

Die Einlaßpreise wurden damals im Burgtheater beträchtlich erhöht:

für den Platz im I. Parterre von 1 fl. W. W. auf 2 fl.
für den Sperrsitz daselbst von 1 fl. 30 kr. auf 3 fl.
für den Platz im II. Parterre von 30 kr. auf 1 fl. 12 kr.
für den Platz im III. Stock von 18 kr. auf 48 kr.

(Den Gulden zu 60 kr.) Logen im Verhältnis. Vom Jahre 1810 (unter der Kavaliersgesellschaft) an, war das Theater nächst der Burg ausschließlich auf das recitierende Schauspiel beschränkt worden. Für die Schauspieler bestand ein Gehaltsmaximum von 2500 fl. für die männlichen und 2000 fl. für die weiblichen Mitglieder, schon damals aber konnten sogenannte Spielremunerationen von 1—3 fl. eintreten. Schreyvogel wurde 1814 zum Präsidialsekretär und Kanzleidirektor des Burgtheaters ernannt, 1815 jedoch der Kanzleigeschäfte enthoben und „in Rücksicht auf seine allbekannten litterarischen Kenntnisse" mit dem Titel eines k. k. Hoftheatersekretärs nach Sonnenleithners Pensionierung an dessen Stelle gesetzt. Da nach dem Sturze Napoleons ein duldsamerer Geist sich zu regen begann, so konnte Schreyvogel seinen Ideen jetzt freieren Spielraum geben. 1814 brachte er eine Neubearbeitung „Wallensteins" und „Maria Stuart" zur Aufführung.

Die 1815 wieder gewonnene Sophie Schröder und die neuengagierte Julie Löwe förderten seine Absichten. Sophie Schröder hatte jetzt ihre volle künstlerische Höhe erreicht. „Sie ist“ — heißt es in der Theaterzeitung gelegentlich eines Gastspiels, das sie 1814 in Prag zurückgelegt hatte — „eine vollendete Künstlerin im Hochtragischen. Ihr Organ reißt das Herz unwiderstehlich hin, ein lebendiger Ausbruch des tiefsten Gefühls, frei von aller Manier, stellt sie über die berühmtesten Darstellerinnen Deutschlands.“ Sie vereinte in sich das Beste der idealen und der auf Naturwahrheit ausgehenden Richtung und was sie für die Tragödie war, das war Julie Löwe (geb. 1786 — nach Anderen 1790 — in Dresden) im Lustspiel und im Konversationsstück durch die Grazie ihres Wesens, die Schönheit ihrer Erscheinung, den Zauber ihrer Sprache, und was sie damit seelenvoll ausdrückte. Es befähigte sie aber ebenso sehr für die jüngeren, empfindsamen Rollen der Tragödie. — 1817 erfolgte der endgültige Rücktritt Palffys. Das Theater nächst der Burg trat wieder und nun für immer in die eigne Verwaltung des Hofs, zunächst unter der Oberleitung des Grafen Stadion und dem Hofkommissar Hofrat von Fuljad bis 1821. Das Burgtheater wurde völlig vom Kärntnerthortheater getrennt, Graf Moritz Dietrichstein zum Direktor des ersten ernannt und ihm Hofsekretär Ignaz von Mosel an die Seite gegeben. Schreyvogel blieb unbeanstandet in seiner Stellung. Die Glanzepoche des Burgtheaters brach an.

VIII.

Schröders zweite Direktion, die Entstehung der Berliner und der übrigen öffentlichen deutschen Hoftheater.

Ehe Schröder 1785 nach Hamburg zurückkehrte, hatte er Versuche gemacht, Iffland und Beil zu gewinnen, was aber nicht glückte. Brandes, dessen Vertrag erst im nächsten Jahre zu Ende ging, war zwar bereit, ihn schon jetzt an seine Stelle treten zu lassen, allein Schröder wollte nicht nur mit einer in allen Fächern gut besetzten, sondern auch mit einer gut eingeübten Truppe und mit einem möglichst reichen und neuen Repertoire vor den Hamburgern wieder erscheinen. Er sammelte auch rasch eine Anzahl tüchtiger Kräfte um sich, darunter Zuccarini, Klingmann mit Frau, Eule mit Frau

Löhrs, Michaud, Mad. Seyler, Mad. Borchers, Mad. Brunian und Dem. Schwarzenfeld, ein Pflegekind Schröders. Mit ihnen eröffnete er im Mai in Altona seine Vorstellungen, ging dann mit ihnen nach Lübeck, wo Iffland zu ihm stieß, um Gastrollen bei ihm zu geben. Im Oktober war er mit seinen Leuten in Hannover, wo er die gastlichste und herzlichste Aufnahme fand. Am 1. April 1786 schickte er der Eröffnung seines Theaters in Hamburg eine lange Ankündigung voraus — noch ein Überbleibsel aus alter Zeit, dem er nie ganz entsagt hat. Er wollte damit gewissen Unzuträglichkeiten vorbeugen, unter denen er früher gelitten hatte. Er bedachte nicht, daß viele sich durch die bloße Voraussetzung solcher Dinge verletzt fühlen könnten. Wenn er sich vor Jahren darüber zu beklagen gehabt hatte, oder ein anderer noch gestern, was ging das dem heutigen Zuschauer an? Überhaupt wollte man nicht solche Lehren von dem empfangen, der von dem Besuche des Publikums abhängig war. — Schröder war unablässig bemüht, seine Bühne zu einer mustergültigen zu machen. Mattausch, die Ehepaare Ambrosch und Langerhans wurden in den nächsten Jahren gewonnen. Das Repertoire bot anregendste Abwechselung. Neben Ifflands und Kotzebues Stücken waren seine Bühnenbearbeitungen immer willkommen. Die Höhenpunkte aber bildeten Shakespeare, Goethe, Schiller und Lessing. Der Kaufmann von Venedig und Beaumarchais' Figaro bewährten große Anziehungskraft. Don Carlos in der metrischen Bearbeitung — ein Beweis, daß Schröder sich dem Versdrama nicht ganz widersetzte, wie er nach Wiener Vorbild sogar das Alexandrinerdrama versuchsweise, doch ohne Erfolg, wieder aufnahm, wurde zu einem Ereignis. Seine Darstellung der Rolle des Königs überraschte selbst Meyer, der doch immer nur Außerordentliches von seinem Freunde erwartete. Auch Zuccarinis „Posa“ konnte nach ihm für vollkommen gelten. Schröder hatte, den Wünschen des Publikums entsprechend, das Singspiel und die Oper in seinen Spielplan mit aufgenommen. Mozarts „Entführung aus dem Serail“ erregte allgemeines Entzücken. Die meisten der Schauspieler waren zugleich Sänger und umgekehrt. Ein neues Gastspiel Brockmanns füllte ebenfalls die Kasse. Madame Seyler, die jetzt Mütterrollen gespielt hatte, ging wieder zu ihrem Manne nach Schleswig, wo sie 1798 starb, dafür wurde Madame Starcke gewonnen, die bis zu ihrem Tode treu bei Schröder aushielt. 1787 konnte dieser an Meyer schreiben: „Meine gegenwärtige Lage ist außerordentlich glücklich. Ich habe das beste Theater in Deutschland, wohne zum Beneiden gut.

bin geschätzt und geliebt und besuche die ersten Gesellschaften. Auch kann ich Gutes thun und thue es redlich.“ Das Jahr 1788 entriß der Hamburger und der deutschen Bühne Minna Brandes in der Blüte ihres schönen Talents. In diesem Jahre wurde Fiesco auf der Schröderschen Bühne gegeben, fand aber nur eine kühle Aufnahme. 1790 traten Beschort und Frau, sowie Werdy als Mitglieder ein. Im folgenden Jahre unternahm Schröder eine Rundreise, um theatralische Umschau zu halten. Er ging über Weimar, wo er die Bekanntschaft Goethes und seines Kreises machte, und über Gotha nach Frankfurt a. M., wo er mit Stegmann, Koch und Kotzebue zusammentraf und sich dann über Darmstadt nach Mannheim wendete. Von Boek wurde er nur wenig befriedigt, von Beil nur teilweise, weniger noch von Beck. Dagegen erregten Rennschübs und Dem. Boudet seine Aufmerksamkeit. Diese, eine temperamentvolle junge Schauspielerin, der es nur noch an Ausbildung fehlte und Dem. Zuccarini, die über eine kräftige, wohlklingende Stimme verfügte, wurden von ihm engagiert. In Wien war das ganze deutsche Schauspiel nach Laxenburg entboten worden, doch traf er mit Brockmann, Herzfeld, Klingmann und Bergopzoom wieder zusammen. In Berlin engagierte er die Sängerin Dem. Werner, spätere Lippert. 1792 starb seine um die Entwickelung der Schauspielkunst hoch verdiente Mutter. Sie hatte Schule gemacht und war bis zuletzt um die Ausbildung junger Talente bemüht gewesen. Der Kontraktbruch, den sich Dem. Boudet zu Schulden kommen ließ, rief in Hamburg ärgerliche Scenen hervor. Es wurde von ihren Anhängern fälschlich zum Nachteile Schröders ausgelegt, was einen ungeheuren Theaterskandal herbeiführte. Am nächsten Tage suchte er öffentlich nach einem Nachfolger. Schauspieler wie Publikum bemühten sich, diesen Entschluß wieder wankend zu machen, was zwar vorläufig gelang, doch schränkte er seine eigene schauspielerische Thätigkeit mehr und mehr ein. Damals verließ Zuccarini die Hamburger Bühne, dafür traten Herzfeld und Stegmanns hinzu. Auch spielten zu dieser Zeit wieder Franzosen und Engländer in Hamburg, die von den reichen und vornehmen Kreisen der Stadt in einseitiger Weise bevorzugt wurden, so daß die Logen des ersten Rangs immer leer standen. In seinem Unmut darüber wollte er schon diese Plätze zu Galeriepreisen verkaufen lassen, wenn sein Kassierer nicht alles aufgeboten hätte, ihn daran zu verhindern. Auch bot er die Unternehmung neuerdings öffentlich zum Kauf oder Pacht aus. Nur auf Bitten seiner Mitglieder ließ er sich davon aufs neue zurückhalten, trat aber als

Schauspieler mit einer Abschiedsrede ganz von der Bühne zurück. Er hatte übrigens keinen Grund, sich über Teilnahmlosigkeit zu beklagen, da sich die Jahreseinnahmen von 90000 Mk. (1786) auf 161000 Mk. (1795) gehoben hatten. Inzwischen hatte sich Seyler, nachdem 1798 seine Frau gestorbeu war, von seiner Stellung bei dem Landgrafen von Hessen in Schleswig mit einem Gnadengehalte ganz ins Privatleben zurückgezogen. Er lebte nun wieder in Hamburg im vertrauten, freundschaftlichen Verkehre mit Schröder. Dieser hätte gewünscht, Iffland, der 1796 wieder nach Hamburg zum Gastspiele gekommen war, als Nachfolger zu gewinnen. Ifflands Vermögensverhältnisse ließen es aber nicht zu. Auch Mad. Renner, geb. Brochard, geb. 1775 zu Mainz, entzückte die Hamburger bei einem Gastspiele durch die Innigkeit, Wahrheit und temperamentvolle Lebendigkeit ihres Spiels. Das nächste Jahr zeichnete ein Gastspiel Frau Friederike Unzelmanns aus. In ihren Adern floß echtes Schauspielerblut, was sie zu einer der vielseitigsten Schauspielerinnen ihrer Zeit machte (sie war zugleich Sängerin). „So geistreich, so herzlich, mit solchem unerhört schnellen kindlichen Wechsel des Lachens und Weinens“ — sagt Meyer — „hat sicherlich ein menschlicher Mund nie erzählt. Darüber ergoß sie einen Zauber, dem auf der Bühne und im gesellschaftlichen Leben nichts widerstand.“ Und andererseits rühmt er den königlichen Anstand, die ungezwungene Sicherheit, mit der sie sich später in Rollen hochtragischer Frauen und Heldinneu bewegte.

Schröder zog sich jetzt mehr und mehr auf sein Landgut in Rellingen zurück und vertraute die Leitung des Theaters einem fünfgliedrigen Ausschuß an, der zunächst aus Eule, Löhrs, Langerhans, Stegmann und Herzfeld zusammengesetzt war. Es entstandeu darüber Mißhelligkeiten unter den Mitgliedern, von denen einige mit ihrem Austritt drohten, was Schröder noch in diesem Jahre bestimmte, sich ganz vom Theater zurückzuziehen und es an jene fünf Herren zu verpachten. Ihnen ging es aber bald nicht besser, als ihm. „Neid war ihnen vorangegangen“ — heißt es bei Meyer — „Neid haftete sich an ihre Fersen.“ Löhrs starb 1802. Langerhans schied gleich darauf aus. Die Übrigen verlängerten bis Ende März 1811 den Vertrag. Obschon es ihnen nicht an Angriffen fehlte, mußten sie also noch immer viel Zuspruch gehabt haben. Schröder, der nur Besitzer des Theaters, nicht aber des Grund und Bodens war, auf welchem es stand und dessen Vertrag mit der Eigentümerin dieses letzteren 1820 erlosch, verlängerte ihn bis 1860. Mit der Führung

seines Theaters wurde er aber mit der Zeit immer unzufriedener. Fr. Ludw. Schmidt, der diesem Theater seit 1808 beigetreten war, bestätigt in seinen Denkwürdigkeiten den Rückgang, den er besonders Eule zur Last legt. Wie Schröder, schätzte auch er von den Direktoren nur Herzfeld. Schröder bereitete daher alles vor, um 1811 das Theater wieder selbst übernehmen zu können, was in Verwunderung setzen muß, da er durch die Erfahrungen, die er in seiner zweiten Direktion gemacht hatte, dem Theater so abgeneigt geworden war, daß lange in seinem Hause gar nicht davon gesprochen werden durfte. Besonders eifrig war er dafür mit Bearbeitungen ausländischer Stücke beschäftigt, die er mit solcher Hast betrieb, daß er oft nicht mehr als fünf Tage zu einer derselben brauchte. Wirklich übernahm er im April 1811 noch einmal die Leitung seines Theaters. Er scheute keine Kosten, um etwas Außerordentliches zu leisten. Herzfeld wurde Regisseur mit dem Titel eines Direktors, auch Schmidt erhielt ein Vertrauensamt. Zu dem Schauspielerpersonale gehörten Sophie Schröder, die Ehepaare Glay (oder Gley) Costenoble, Becker und Krickeberg, sowie Schwarz und die talentvolle Engst (Aschenbrenner). Schröder selbst spielte nicht mit. Ein unerwartetes Ereignis: die Besitzergreifung der Elbmündungen von seiten Frankreichs, wodurch Hamburg unter die Herrschaft einer französischen Regierungskommission geriet, sollte das Unternehmen durch Einführung einer strengen Censur von Anfang an lähmen. In 299 Spieltagen wurden gleichwohl von ihm nach Meyer 4 Trauerspiele, 7 Schauspiele, 24 Lustspiele, 17 Nachspiele, 14 Singspiele und 2 Liederspiele neu zur Aufführung gebracht. Trotz dieser beispiellosen Anstrengung mußte er gleich in den ersten Monaten eine erkleckliche Summe zusetzen. Teilweise lag die Schuld auch an ihm, insofern unter diesen Stücken sich eine übermäßig große Zahl seiner eigenen Bearbeitungen befand, die zumeist keinen Beifall fanden, was eine völlige Verkennung des Geschmacks und des geistigen Bedürfnisses der Zeit verriet und seinen Gegnern Waffen gegen ihn in die Hände gab. Schon am 31. Mai erhielt er einen anonymen Brief, worin er aufgefordert wurde, „das hiesige Schauspiel bald zu einer genießbaren Freude der Kunst umzuschaffen.“ Auch müsse er selbst gestehen, daß es „einen außerordentlichen Grad von Eigenliebe verrate, in unserer an vortrefflichen dramatischen Werken so reichen Zeit nichts als seine eigenen, zum Teil nichts weniger als interessanten Arbeiten zu produzieren.“ Da Schröder diese seine neuesten Bearbeitungen gar nicht unter seinem Namen veröffentlicht hatte, so

scheinen bei diesen Angriffen ihm nahestehende Personen mit im Spiele gewesen zu sein. Sie waren nicht ohne Gehässigkeit, da man gar nicht berücksichtigte, wie sehr damals Schrödern bei der Wahl der aufzuführenden Stücke die Hände gebunden waren. So wurde z. B. die Aufführung von Maria Stuart verboten, nur weil das Stück in England spielte. Ganz unberechtigt waren aber doch solche Anklagen nicht, daher sie auch aus der Ferne kamen. So schrieb damals (3. Juni 1811) Klingemann an Schmidt: „Allen Respekt vor dem wackeren Schröder, aber seine Ansicht von dramatischer Poesie ist die — eines alten Mannes. — Gebe er doch um Gottes willen den Gedanken auf, das Zeitalter zurückschrauben zu wollen. Die prosaische Poesie (diese Contradictio in adjecto) der siebziger und achtziger Jahre wird uns niemand, und wäre er weit mehr als Schröder, als Dichter, je gewesen ist, wieder aufdringen.“ Nun, heute herrscht zwar im Drama wieder diese Contradictio in adjecto vor, damals aber hatte Klingemann in Bezug auf Schröder ganz Recht. Schröder hätte sein Theater am liebsten sofort wieder geschlossen. Schon nach sechs Monaten kündigte er seinen Mitgliedern an, daß er am 1. April 1812 von der Direktion wieder zurücktreten werde. Er hatte Herzfeld zur Übernahme derselben bereit gefunden. Im Gefühl neuer Freiheit und Unabhängigkeit setzte er sich leicht über die erlittenen Verluste, wenn auch nicht über die geistige Niederlage hinweg. Tiefer ergriff ihn der frühe Heimgang Ifflands, dem er wahrhaft befreundet war, wenn er sich auch in letzter Zeit als Künstler durch eine tiefere Kluft, als früher, von ihm getrennt gefühlt hatte. Er hielt ihn noch immer für einen sehr guten komischen, sprach ihm aber jetzt alle Fähigkeit für einen guten, tragischen Charakterdarsteller ab. Dies ging natürlich viel zu weit; beruhte aber darauf, daß das, worin Iffland von Schröders Spielweise hauptsächlich abwich, das Überhäufen der Charakteristik mit überraschenden Einzelzügen, ihm im Lustspiel weniger Anstoß als in der Tragödie erregte. Es war keineswegs, wie Eduard Devrient glaubt, Neid, was Schröder zu solchen absprechenden Urteilen bestimmte, sondern ein künstlerischer Gegensatz, der bei Schröder mit den Jahren gewachsen war. Wie hätte er sonst wohl wiederholt suchen können, Iffland für sein Theater zu gewinnen und ihn zu seinem Nachfolger zu machen. Auch Iffland wußte, daß seine Spielweise eine andere war, als die Schröders, aber er hörte nie auf, ihn als den höheren anzuerkennen, was Schröder ihn immer aufs neue verbinden mußte. In den letzten Jahren seines Lebens hat sich Schröder wieder, soviel es der Besitz

des Theaters gestattete, von diesem abgewendet, selbst von seinen letzten Bühnenbearbeitungen sprach er jetzt nur geringschätzig. „Meine Theaterschmierereien" — schrieb er 1816 an Meyer — „habe ich an den Mann gebracht. Auf Ostern sende ich Alles an Theodor Hell. Er mag damit machen und erwerben, so viel er will, verändern nach Belieben, nur soll er sie nicht drucken lassen und meinen Namen dazu nennen." Im darauf folgenden Juli wurde er von einer Krankheit ergriffen, der er am 3. September desselben Jahres erlag. Schröder hatte, wennschon nicht im gleichen Grade und in ganz anderer Art, das mit Ekhof und selbst mit Iffland gemein, daß, wie viel die Natur auch jedem von ihnen verliehen, doch auch er mit der Ungunst der körperlichen Erscheinung zu kämpfen und diese zu überwinden hatte. Schröder war von ungewöhnlicher Länge, sein Kopf etwas vorgeneigt. Die Augen waren für das Gesicht, der Kopf für den Körper etwas zu klein. Das Profil des Gesichts und die Bildung des Mundes dagegen sehr fein. „Schröders Verstand, Rechtschaffenheit und beispielloser Fleiß hätten ihn in jedem Berufe ausgezeichnet, jedem Ehre gemacht." Er hat in dem ihm vom Schicksal angewiesenen Mustergültiges hervorgebracht und geleistet. Wenn er auch die Kunstrichtung, die er verfolgte, schon vorfand, so hat er sie doch zu höchster Vollkommenheit ausgebildet, darin Schule gemacht und eine Höhe erreicht, die nicht übertroffen worden ist. In Vielseitigkeit ist ihm wohl kein anderer Schauspieler wieder gleichgekommen. Er hat von 1750—1798 584 neue Rollen der verschiedensten Fächer gespielt — es waren fast ebenso viele Meisterleistungen. Von 1762—1778 hat er 70 neue Ballete gesetzt und in ihnen getanzt, worin er für unübertroffen galt. Von 1771—1798 an 90 Stücke bearbeitet und zum Teil übersetzt oder auch selbst verfaßt, von denen etwa 40 unter seinem Namen erschienen sind. Er selbst sagte einmal von sich als Schauspieler: „Ich meine es dahin gebracht zu haben, alles ausdrücken zu können, was der Dichter, wenn er der Natur treu geblieben, durch die Worte oder Handlungen hat ausdrücken wollen ... Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann." Meyer hat seinem Freunde in dessen Lebensgeschichte das schönste Denkmal gesetzt. Schröders Gattin überlebte ihn lange. Sie starb erst am 25. Juni 1829 zu Rellingen. —

Inzwischen hatte Doebbelin sein Theater in Berlin mit der alten Energie und dem alten Glück weiter fortgeführt und sich um den Auf=

schwung des deutschen Schauspiels in der preußischen Hauptstadt große Verdienste erworben. Wie er früher mit Erfolg bemüht gewesen war, den Geschmack der Berliner von den Harlekinaden ab- und dem regelmäßigen Drama zuzuwenden, so gelang es ihm jetzt, das französische Schauspiel und die italienische Oper aus ihm zu verdrängen, wobei er durch die absterbende Teilnahme des Königs für beide allerdings sehr begünstigt wurde. Seit 1781 hatte Friedrich der Große letztere nicht mehr besucht. Das französische Theater ging ein, die italienische Oper wankte ebenfalls dem Untergang zu. Doebbelin benutzte die Gunst der Lage, indem er sein Personal für deutsches Schauspiel und deutsche Oper zu verstärken und zu heben und jede bedeutende Erscheinung auf den Gebieten beider zu gewinnen suchte. 1781 bestand sein Theater aus 78 Darstellern, 42 Herren und 36 Damen. Darunter neben seiner Tochter Caroline, die damals in Rollen von Liebhaberinnen und Heldinnen bedeutend war, der später in komischen Rollen vorzügliche Unzelmann, die Komiker Stänzel und Rüthling, Witthöft mit Tochter sowie die Ehepaare Brückner, Labes und Langerhans. Der am 15. Februar dieses Jahres erfolgende Tod Lessings veranlaßte ihn zu einer Totenfeier, bei der Dem. Doebbelin auf der schwarz ausgeschlagenen Bühne vor einem sich im Hintergrunde erhebenden Denkmal mit dem Bildnisse Lessings, umgeben von sämtlichen Darstellern in Trauergewändern eine von Engel verfaßte Ansprache hielt, worauf die Darstellung von „Emilia Galotti“ folgte. Am 1. Januar 1783 erzielte er mit Schillers „Räubern“ einen der größten Erfolge. Um so niederschlagender war die Kühle mit der nur kurze Zeit später (am 14. April d. J.) Lessings „Nathan der Weise“ mit Doebbelin in der Titelrolle aufgenommen wurde. Er erlebte damals nur noch drei Wiederholungen und ruhte dann bis 1801, nahezu 18 Jahre. In diesem Jahre wurde er zuerst wieder von F. L. Schmidt, als Regisseur des Magdeburger Theaters gegeben. 1783 wurde Friedrich Ferdinand Fleck neu und Unzelmann, der Berlin 1781 zeitweilig verlassen hatte, wiedergewonnen. Mit ihnen wurden im nächsten Jahre „Fiesco“ und „Kabale und Liebe“ mit großem Erfolge zur Aufführung gebracht. Überhaupt würde Doebbelin einer glänzenden Zukunft entgegengegangen sein, wenn er nicht plötzlich, vom Glücke verwöhnt, wie einst Schönemann, bequemer geworden wäre und sein Geschäft vernachlässigt hätte. Er suchte Zerstreuungen auf und wählte dazu die gefährlichste: das Spiel, dem er sich umsomehr überließ, je weniger ihm das Glück dabei treu blieb. Er geriet in Schulden, was ihn nötigte, seinen Darstellern ihre Gagen vorzu-

enthalten, ja von einzelnen Geld zu borgen, wodurch er in Abhängigkeit von ihnen geriet und seine Autorität untergrub. Da sollte das Glück ihm aufs neue lächeln. Am 17. August 1786 starb Friedrich der Große. Sein Nachfolger Friedrich Wilhelm II., der schon immer Interesse für das deutsche Theater gezeigt hatte und Doebbelin wohlwollte, faßte den Entschluß, die Hebung beider in die Hand zu nehmen. Er ließ Doebbelin eines Tags auf das Schloß kommen. Der alte Komödiantenmeister, dem noch etwas von dem Blut der verblichenen Helden der Haupt- und Staatsaktionen durch die Adern rollte, hatte sich, wie Brachvogel erzählt, darauf vorbereitet, dem Könige eine Scene in ihrem Stile zum Besten zu geben. „Die deutsche Kunst in silbergrauen Haaren" — soll er unter Verbeugungen gesagt haben — „erkühnt sich, sich Ew. Majestät heißen Strahlen zu nähern, um eine Erwärmung, deren sie bedarf, zu empfangen, indem seit einem Decennium die heftigsten Nordwinde auf sie eingestürmt haben." Wirklich zeigte sich Friedrich Wilhelm dazu bereit. Er erklärte, ihm das königliche Komödienhaus einräumen und durch Verona die nötigen Dekorationen anfertigen lassen zu wollen. Alles, was er ihm sonst noch zu gewähren gedenke, werde von seiner besseren Aufführung abhängen. Vor allem müsse er dem Kartenspiele entsagen und dann für bessere Akteurs und Aktricen, besonders für gute Tänzer besorgt sein. Worauf der alte Komödiant sich verschwor, das Unmögliche möglich machen zu wollen. „Ich opfere Ew. Königlichen Majestät den letzten Blutstropfen und so wahr und so heilig soll auch mein Versprechen in allem erfüllt werden. Heil dem Monarchen — dessen Gnade — in mir — die Worte erstickt." Er machte hier Miene umzufallen — der König hinderte ihn aber daran. „Geh' er geschwind nach Hause — denn in meinem Hause will ich keine Ohnmachten haben." Dies wäre indes nicht zu befürchten gewesen, da es den alten Komödianten ja um den beabsichtigten Abgang gebracht haben würde. — Am 5. Dezember eröffnete Doebbelin seine Vorstellungen in dem früheren französischen Theater, das nun den Namen des Königlichen Nationaltheaters erhielt. Es wäre nicht zu verwundern gewesen, wenn der König durch die ihm gelieferte Scene in seinem Vorsatz wankend geworden wäre. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß es erst durch Vorstellungen anderer geschah. Denn schon am 2. Oktober 1786 erging von ihm der Befehl, von den 10 000 Thlrn., die bisher das französische Theater als Zuschuß erhalten hatte, 5000 Thlr. an Doebbelin auszuzahlen, sowie später noch 1000 Thlr. für die Beleuchtungskosten, und am 20. Dezember wurde der Kapitän Baumann

beauftragt, das zum Teil völlig neue Inventar des genannten Theaters an Doebbelin auszuliefern, wobei ihm für die Benutzung der Königlichen Logen eine jährliche Vergütung von 6000 Thlrn. zugesichert wurde. Aus den Vorschlägen zur Hebung des Theaters, die Professor Engel dem König unter dem 8. Mai 1787 auf dessen Verlangen unterbreitete, scheint hervorzugehen, daß es Engel gewesen ist, der den König darauf aufmerksam gemacht hat, daß Doebbelin in seiner dermaligen Verfassung wohl nicht die geeignete Person sei, um ein den Wünschen Sr. Majestät entsprechendes gutes deutsches Theater herzustellen. Auch dürfte er es gleichzeitig dem Könige nahe gelegt haben, wie sich in ihm die geeignete Person dazu darböte, da ihm nach seiner Eingabe Friedrich Wilhelm so etwas in Aussicht gestellt haben muß. Freundschaftlich war dies natürlich nicht gegen Doebbelin, mit dem Engel doch so lange in freundschaftlichem Verkehre gestanden hatte, doch durfte er sein Gewissen wohl damit beschwichtigen, daß ihm das Interesse der Kunst und des Königs näher, als das Doebbelins stände, und er das des letzteren doch so gut es gehen wollte mit jenem in Einklang zu bringen gesucht habe. Denn wirklich war Doebbelin nicht mehr die für die ihm gestellte Aufgabe geeignete Persönlichkeit. Engel schlug dem König aber zweierlei vor: entweder Doebbelin mit einem entsprechenden Gehalte in der Stellung eines Direktors zu belassen, ihm aber einen Oberdirektor vorzusetzen, dessen Zustimmung er zu allen Anordnungen einzuholen und dessen Anordnungen er dagegen überall unweigerlich Folge zu leisten hätte — oder: ihn in Anbetracht seiner früher dem Theater geleisteten Dienste mit einem Jahresgehalte von 1000—1200 Thlrn. zu pensionieren oder als Regisseur anzustellen und sich mit ihm hinsichtlich der ihm gehörenden Theatergarderobe und Theaterbibliothek zu vergleichen, wobei man seinem Sohne Carl Doebbelin das noch offene Privileg für die mittleren Städte des Königreichs übertragen und dieses mit in Anschlag bringen könnte. Was den Oberdirektor betraf, so nahm er nach den ihm gemachten Äußerungen des Königs nicht nur ohne weiteres seine Ernennung dazu an, sondern erlaubte sich auch „in tiefster Unterthänigkeit" einige Vorschläge in dieser Beziehung zu machen. Erstlich wünschte er seines bisherigen Amtes enthoben zu werden und zweitens glaubte er, da seine neue Stellung einen größeren Aufwand und größere Wohnungsverhältnisse zur Abhaltung von Musik- und Leseproben erfordern würde, außer einem jährlichen Gehalte von 1400 Thlrn. eine entsprechend große freie Wohnung erbitten zu sollen.

Inzwischen scheint der König sich auch noch von anderer Seite

Rat geholt und den einen und anderen bei sich erwogen zu haben, da er am 17. Mai 1787 zunächst verfügte: Engel solle sich in dieser Angelegenheit mit dem geheimen Finanzrat Beyer und mit dem Professor Ramler ins Vernehmen setzen, um mit diesen einen neuen Vorschlag zu vereinbaren und vorzulegen. Das Ergebnis dieser Verhandlungen aber war die am 19. Mai erfolgende Einsetzung einer Königlichen Generaldirektion, bestehend aus den genannten drei Männern, von denen Beyer unbedingt derjenige war, der das volle Vertrauen des Königs genoß, da dieser für gewöhnlich nur mit ihm in direkten Verkehr treten wollte. Auch sollte Beyer mit dem ihm im übrigen koordinierten Ramler eine Art Oberbehörde bilden, während Engel, als „bevollmächtigter Oberdirektor“ nur eine Art Zwischenstellung zwischen ihnen und Doebbelin, diesem als Regisseur, einzunehmen hatte. Dagegen bezog Engel ein viel höheres Gehalt als seine Vorgesetzten, nämlich 1400 Thlr., wovon die Theaterkasse nur etwa die Hälfte, die andere Hälfte die Akademie (wahrscheinlich in Form einer Pension) zu zahlen hatte. Von einer Wohnungszulage war aber abgesehen worden. Für Doebbelin war es freilich ein harter Schlag, so unvermutet seiner Selbständigkeit beraubt zu werden, unter dem Vorwand: „Seine Majestät haben mißfälligst Höchstselbst bemerkt, daß sich das Nationaltheater um nichts verbessert hat“ — als ob dies in so kurzer Zeit wirklich zu erwarten gewesen wäre, da gute Schauspieler in den seltensten Fällen augenblicklich zu haben sind. Dagegen erhielt er nun 1200 Thlr. festen Jahresgehalt mit der unüberlegten Zusicherung, daß alles, was aus der Theaterkasse an Kostümen angeschafft werden würde, als Ersatz für die Abnützung seiner Garderobe ihm ebenso zufallen sollte, wie der jährliche Überschuß an den gemachten Einnahmen. Diese Bedingungen waren, da ihm außerdem sein Theaterprivileg, seine Theatergarderobe und seine zwei Häuser verblieben noch immer sehr vorteilhaft. Nur eines war auf beiden Seiten vergessen worden in Ansatz zu bringen: Doebbelins Schulden. Dieser brachte sie aber bald darauf selbst zur Sprache und berechnete sie auf 14 000 Thlr., obschon sie weit mehr betrugen. Er behauptete, daß sie noch von der Übernahme des Kochschen Theaters herrührten und wies überdies nach, daß der König mit seinem angeblichen Zuschuß von zweimal 6000 Thlrn. fast nur die vom Hofe innegehabten Logen und Plätze bezahle, die sich auf 11 556 Thlr. beliefen. Es ist schwer zu begreifen, warum die Generaldirektion, die dem König hierüber Bericht erstattete, nicht zunächst den Verkauf der beiden Doebbelinschen Häuser zur Deckung seiner Schulden in Vorschlag brachte. Dagegen erhielt sie

vom König die verblüffende Antwort, daß er niemals beabsichtigt habe, mehr als nur einmal 6000 Thlr. Zuschuß zu geben und es immer nur dieselben 6000 Thlr. seien, von denen zweimal in den Erlassen die Rede wäre. Darüber wolle er auch gar nicht hinausgehen, wohl aber sollten mit Ausnahme der zwei Logen für ihn und die Königin in Zukunft alle übrigen Freilogen und Freiplätze in Wegfall kommen. Was Doebbelins Schulden beträfe, so wären sie nach und nach aus dem ihm zufallenden Überschusse und seinem Gehalte zu bestreiten. Von einem Überschuß konnte zunächst wohl kaum die Rede sein, nachdem der königliche Zuschuß auf nur 6000 jährlich zurückgeführt worden war. Groß war freilich das Opfer, was Friedrich Wilhelm II. damals dem deutschen Theater brachte, dann nicht! Er bezahlte eigentlich nur seine beiden Logen. Die Anstrengungen der Generaldirektion, das Theater auf einen höheren Stand der Entwickelung zu bringen, verdienen unter diesen Umständen alle Anerkennung. Im Schauspiel war die Erwerbung von Franz Mattausch, (geb. 1767 in Prag) für Liebhaber und jugendliche Helden, so wie die Rückerwerbung Unzelmanns, der 1784 wieder zur Großmannschen Truppe getreten war und die Stieftochter seines Prinzipals die genial beanlagte Dem. Flittner geheiratet hatte, schon der letzteren wegen ein großer Gewinn. Sie kamen alle drei vom Theater in Frankfurt a. M. Wir haben Friederike Unzelmann schon zu begegnen gehabt (s. S. 259). In Berlin trat sie am 3. Mai zum erstenmale auf und gewann sich sofort alle Herzen. Sie überragte ihren Mann, der einer der größten Komiker seiner Zeit war, aber damals noch mit Vorliebe ideale Rollen spielte, noch an Geist und an Vielseitigkeit, da sie gleich vorzüglich in der Oper, wie im Schauspiel, im Komischen, wie im Tragischen war und mit gleicher Vollendung eine Fanchon und eine Gurli, wie eine Ophelia, ein Klärchen, eine Maria Stuart oder Iphigenia spielte. Der ihr gespendete Beifall rief in ihrem Gatten eine Eifersucht hervor, die den Grund der zwischen ihnen später ausbrechenden Zerwürfnisse legte. Sie fand hier in Fleck die künstlerische Ergänzung. „Männlich edle Gestalt" — sagt Iffland von ihm — „edle Haltung, bedeutender Schritt, ein Feuer werfendes Auge verkündeten auf den ersten Blick den großen Künstler. Ein Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, ein Feuerstrom, der wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß." Die Oper, in der die Baronius eine so schöne Kraft war, wurde durch Unzelmanns, Lippert, Frankenberg und den Musikdirektor Wessely verstärkt. Die ersten Aufführungen der Werke Dittersdorfs und Mo=

zarts fielen in diese Zeit. Goethes „Geschwister“, Shakespeares „Macbeth“, die Schauspiele und Lustspiele Ifflands und Kotzebues übten in solcher Besetzung eine Anziehungskraft aus, daß Dank der trefflichen Verwaltung Beyers die Kasse 1887—88 einen Überschuß bot, der eine Verminderung der Doebbelinschen Schulden um nahezu 4000 Thlr. ermöglichte. Dies war freilich nur, als ob man der Hydra das Haupt abgeschlagen hätte, da die getilgten Schulden augenblicklich durch neue, bisher verheimlichte ersetzt wurden. Dagegen fand Schillers Don Carlos nicht den erwarteten Beifall, was sich teils aus der Länge des Stücks, teils aus der unglücklichen Besetzung der Rolle des Posa mit Unzelmann, zu der er sich gar nicht eignete, erklärt. Auch in Macbeth mißfiel die sonst in tragischen Rollen gefeierte Caroline Doebbelin. Sie war in die Manier ihres Vaters geraten und schrie die Lady Macbeth schon vor der Zeit zu Tode. Am 4. Mai 1788 wurde die Direktion des Nationaltheaters auf die Professoren Engel und Ramler allein übertragen. Brachvogel vermutet, daß die Beseitigung Beyers infolge einer Kabale Engels erfolgt sei.

1789 wurde Franziska Hellmuth mit ihrer Tochter Marianne gewonnen. Sie hatten Mainz nach dem Tode Hellmuths verlassen und waren an das Markgräfliche Theater in Schwedt gegangen Marianne, 1772 in Mainz geboren, hatte in Bonn die Bühne betreten und bildete sich in Berlin zu einer trefflichen Sängerin und Schauspielerin aus. 1792 heiratete sie hier den Hofrat Müller, zog sich 1815 ins Privatleben zurück und ist 1851 gestorben. Da Doebbelin die Direktion mit der Enthüllung immer neuer Schulden in Schrecken setzte, so trug diese endlich auf seine Pensionierung an. Dies bewog Doebbelin, gerichtliche Klage gegen die Direktion zu erheben, wobei Engel so in die Enge getrieben wurde, daß sein Rechtsbeistand zu einem gütlichen Vergleiche riet. Die Generaldirektion übernahm hiernach seine Schulden, zahlte ihm 14000 Thlr. für Überlassung seiner Theatergarderobe und Bibliothek und sicherte ihm eine lebenslängliche Pension von jährlich 1200 Thlr. zu, von welcher nach seinem Tode die Hälfte auf seine Tochter Caroline übergehen sollte. Wogegen Doebbelin all seine Rechte aufgab und sich, wie er Grund genug hatte, zufrieden ins Privatleben zurückzog. Doch auch die Direktion machte kein schlechtes Geschäft, da der jährliche Überschuß inzwischen bedeutend gestiegen war und in den letzten zwei Jahren die Höhe von über 10000 Thlr. erreicht hatte. Engel selbst hatte aber bei der Generaldirektion seine Rechnung nicht in dem erträumten Maße gefunden, dagegen mit einer Menge von Widerwärtigkeiten aller Art zu

kämpfen gehabt. Am 1. März 1790 trug er daher Seiner Majestät in aller „Demut“ vor, wie er unter den vielen „Sorgen, Kränkungen, selbst Erniedrigungen, denen er sich ausgesetzt sähe,“ zu erliegen Gefahr liefe und „unter den Charakteren, an die sein Amt ihn binde,“ kaum mehr auszudauern vermöchte, daher er es als höchste Gnade ansehen würde, dieser Bürde enthoben zu werden. Es war wohl nur ein Versuch, seine Stellung, im Vertrauen auf seine Unentbehrlichkeit, zu verbessern. Jedenfalls glaubte er erwarten zu dürfen, sich mit seinem vollen Gehalte ins Privatleben zurückziehen zu können. Der König stimmte jedoch seinem Gesuch um Entlassung ohne jeden Einwand zu, machte diese aber von dem Vorschlage eines geeigneten Nachfolgers abhängig. Er hatte sogar selbst einen solchen in Aussicht genommen und ließ dementsprechend Unterhandlungen mit Iffland einleiten, die zwar scheiterten, weil dieser sich damals noch für gebunden in Mannheim hielt und, wie Brachvogel wissen will, Madame Ritz diese Pläne durchkreuzte, um Engel und Fleck, der inzwischen zum Regisseur ernannt worden war, in ihren Stellungen zu halten. Es schien, als ob der alte Zustand wieder Platz gegriffen habe, als plötzlich der auffällige Befehl des Königs eintraf, den Schauspieler Klinckmann (Klingmann), der soeben mit großem Beifall gastiert hatte, zu engagieren, mit der Bemerkung: „Zugleich lassen S. M. der Direction Höchst Dero Verwunderung zu erkennen geben, daß dieser Klinckmann zum Besten derselben und zum Vergnügen des Publikums noch nicht engagirt worden ist;“ was nun natürlich sofort geschah. In diesem Jahre trat die greise Madame Brückner (geb. Kleefelder) nach 50jähriger Thätigkeit von der Bühne zurück. Sie hatte die ganze Entwickelung derselben und all ihre Kämpfe von der Zeit Gottscheds an mit durchlebt. 1792 wurde in Demoiselle Luise Mühl eine überaus anziehende Darstellerin gewonnen, die bald darauf die Gattin Flecks wurde. „Sie, Friederike Unzelmann und Madame Baranius“ — heißt es bei Brachvogel — „bildeten später ein weibliches Dreigestirn, wie es keine Bühne jener Tage aufzuweisen hatte.“ Damals griff der König wieder persönlich in die Direktorialgeschäfte ein, indem er Engel „Die Zauberflöte“ Mozarts, der am 5. Dezember 1791 gestorben war, zur Prüfung übermitteln ließ. Engel beurteilte sie, besonders wegen des Textes, ganz abfällig, worauf der König zunächst von der Aufführung absah, Ende Mai diese aber ohne weiteres anbefahl. Engel beeilte sich, zu versichern, dem Befehl so rasch wie möglich entsprechen zu wollen, entwarf aber dabei ein so abschreckendes Bild von den zu überwindenden Schwierigkeiten und der Größe der Kosten, daß der

König den Befehl wieder zurückzog. Engels Verhalten war bei dieser Gelegenheit so überaus unklug, daß es schwer ist, eine Erklärung dafür zu finden, zumal die Oper schon 1790 mit großem Erfolge in Wien zur Darstellung gebracht worden war. Gerade die Schwierigkeiten, die dabei zu überwinden waren, hätte den Vorstand eines großen Theaters eher reizen, als zurückschrecken sollen. Er stellte sich damit nur ein Armutszeugnis aus, was seine Stellung unmöglich befestigen konnte. Freilich weist alles darauf hin, daß er sich in zu großer Sicherheit wiegte. Er hatte im vorigen Jahre den geheimen Kriegsrat Warsing zum Rechtskonsulenten der Direktion gemacht und als dieser bald darauf den Wunsch zu erkennen gab, Mitglied der Direktion zu werden, diesen dazu in Vorschlag gebracht, um sich dadurch etwas zu entlasten. Er nahm den am 10. Dezember 1793 erfolgten Tod Doebbelins dazu wahr, da die Hälfte von dessen Pension dadurch frei wurde und beantragte, Warsing davon als Mitdirektor 250 Thlr. jährlich zu bewilligen, was auch Genehmigung fand. Am 13. Februar 1794 wendete sich Iffland mit der Mitteilung an den General Bischofswerder, daß er sich jetzt frei von seinen Mannheimer Verpflichtungen fühle und es als ein großes Glück betrachten würde, Sr. Majestät seine Dienste widmen zu können. Möglich, daß Engel sowohl hiervon, als von dem Wunsche des Königs, Iffland an seine Stelle zu setzen, erfahren hatte und sich nicht anders in die verscherzte Gunst des Königs wieder setzen zu können glaubte, als indem er nun doch aus eigener Entschließung die Zauberflöte dem König zur Überraschung gab. Unglücklicherweise verreiste aber damals der König, Engel, der Gefahr im Verzug sehen mochte, gab sie daher zum erstenmale in seiner Abwesenheit. Wenigstens läßt sich dieses kopflose Beginnen kaum anders erklären. Doch verfehlte er dann seinen Zweck. Am 20. Juli erließ Friedrich Wilhelm II. aus dem Lager von Oppeln eine Kabinetsordre, die dem Professor Engel die von ihm nachgesuchte Verabschiedung bewilligte und Ramler und interimistisch Fleck (nicht Warsing) mit der Fortführung der Geschäfte beauftragte. Mit Iffland war damals noch nichts abgeschlossen worden, weil dieser sich von Dalberg wieder fesseln ließ. Daß Engel völlig brotlos entlassen worden sei, wie Brachvogel behauptet, glaube ich nicht. Man konnte ihm füglich nichts weiter entziehen, als das, was er als Direktor des Nationaltheaters aus der Theaterkasse bezogen hatte; was er hingegen von seiten der Akademie für früher geleistete Dienste noch forterhalten hatte, behielt er wahrscheinlich auch ferner. Selbst so war es für ihn schon ein schwerer Schlag. Doch fand ihn F. L. Schmidt bei einem

ihm 1802 in Berlin abgestatteten Besuche in ganz behaglichen Verhältnissen. Auch rühmte Engel damals des Königs Freigebigkeit. Da Fleck nicht mit zum Direktor erhoben worden war, der König Warsings aber gar nicht gedacht hatte, so fragte Ramler an, ob diesem nicht das Ökonomische, das Rechnungs- und Kassenwesen, zu übertragen sei. Der König genehmigte es, nur dürfe dies keine neue Erhöhung von Warsings Gehalt bedingen, das inzwischen schon eine Steigerung erfahren hatte. Warsing sah auf glänzende Ausstattung und führte deshalb die Garderobengelder ein. Madame Schicht und Madame Unzelmann waren die ersten, die ihrer teilhaftig wurden. Er wie Ramler fristeten ihr Leben in der Direktion nur durch die Unterbrechung, welche die Verhandlungen mit Iffland erfahren hatten. Beide begünstigten besonders die Oper, worüber große Eifersüchteleien zwischen der deutschen Oper im Nationaltheater und der italienischen im Opernhause ausbrachen. Jene hatte schon durch das Engagement der Madame Marg. Luise Schick (geb. 1773 zu Mainz, gest. 1809 in Berlin) und des Sängers Ellmenreich einen großen Aufschwung genommen, 1796 trat, auf ausdrücklichen Wunsch des Königs, noch das des Ehepaars Eunicke und der Sängerin Demoiselle Schwarzhofer, sämtlich aus Frankfurt a. M., hinzu. Eunicke war ein guter Tenorist, ein noch größerer Gewinn aber war seine Frau Henriette, geb. Schüler, 1772 zu Döbeln in Sachsen geboren, die zugleich eine bedeutende Sängerin und Schauspielerin war. Sie war 1781 mit ihren Eltern zu Doebbelin gekommen und bis 1785 bei diesem in Kinderrollen aufgetreten. Von Eunicke ließ sie sich 1795 scheiden. Dieser heiratete Demoiselle Schwachhofer, sie Dr. Mayer. Als Madame Mayer entzückte sie als Margarete in Ifflands Hagestolzen durch ihre unschuldsvolle Naivetät und riß als Jungfrau von Orleans durch schwärmerische Begeisterung alles hin. Drei Jahre später heiratete sie den Dr. Händel aus Halle, der jedoch bald darauf starb, wonach sie sich zum viertenmale mit dem Professor K. J. Schütz verehelichte, mit welchem sie Kunstreisen unternahm und die Namen ihrer beiden letzten Männer (sie führte nun den Namen Händel-Schütz) durch ihre plastisch-mimischen Darstellungen weltberühmt machte. Einen fünften Mann scheint sie indes nicht gefunden zu haben.

Heinrich Eduard Bethmann (geb. 1774 zu Rosenthal bei Hildesheim) war 1794 als jugendlicher Liebhaber gewonnen worden. Er war damals noch Anfänger, bildete sich jedoch zu einem tüchtigen Charakterdarsteller aus. Er heiratete 1803 die geschiedene Unzelmann, die nun als Madame Bethmann fortglänzte. Sie besaß, in vielleicht

noch größerem Umfange als Iffland, den Vorzug, ihre eigene Individualität ganz verleugnen und in jeder Rolle ganz als das erscheinen zu können, was sie darstellen sollte und darstellte.

Nach einem Briefe, den Iffland am 23./25. September 1796 aus Hamburg an Dalberg richtete, hatte er damals bereits eine eigenhändige Einladung Friedrich Wilhelms zu einem Gastspiele empfangen. Am 6. Oktober erhielt die Direktion hiervon nur ganz beiläufig Kenntnis. Am 13. Oktober erhielt Iffland durch Ritz die vertrauliche Mitteilung, daß ihn der König an seine Dienste zu fesseln wünschte. Am 20. Oktober wurden ihm durch General Bischofswerder förmliche Anträge gemacht. Am 26. Oktober wurde dieses sensationelle Gastspiel, das ihm vom ersten Tage an die Gunst des Publikums gewann, in Potsdam eröffnet und dann in Berlin weiter fortgesetzt. Am 1. November wurde er aufgefordert, selbst Vorschläge zu machen. Iffland verzögerte es aus Rücksicht auf Dalberg bis zum 8. Er fügte nun zu den ihm gemachten Zugeständnissen (Anstellung als Direktor mit 3000 Thlr. Gehalt, einem Benefiz jährlich und einer Pension von 1200 Thlr.) noch die Forderung der Bezahlung seiner sich auf 14000 fl. belaufenden Schulden, und am 14. November in der Nacht brachte ihm ein Kabinetskurier die Genehmigung. Ritz ist jetzt der unbedingte Verehrer Ifflands und seine von ihm geschiedene und zur Gräfin von Lichtenau erhobene Frau die unverbrüchliche Gönnerin des neuen Direktors, der noch vor Beendigung seines Gastspiels Besitz von dem Berliner Theater nahm, was Ramler, der gnädig mit seinem vollen Gehalt als Pension entlassen worden war, gefügig geschehen ließ. Die Weiterungen, die Warsing, der es jetzt bis zu einem Gehalte von 800 Thlr. gebracht hatte, herbeizuführen suchte, wurden von Iffland mit der ihm eigenen Geschäftsgewandtheit dadurch beschwichtigt, daß Warsing als Rechtsbeistand der Direktion mit einem Gehalte von 150 Thlr. sowie mit weiteren 400 Thlr. jährlich für die Beaufsichtigung des Hauses, die Handhabung der Polizei im Theater und die Kontrole des Rechnungswesens abgefunden wurde.

Die außerordentliche Freigebigkeit, deren sich Iffland von Friedrich Wilhelm II. zu erfreuen hatte, muß der Kargheit gegenüber, die dieser bisher dem Nationaltheater bezeigt, auffällig erscheinen — jedenfalls aber hatte er Ifflands Wert und Bedeutung richtig erkannt, jedenfalls war das Geld hier gut angewendet. Wurde doch von diesem gleich nach seinem Gastspiel gesagt: „er habe es wie kein Schauspieler vor ihm verstanden, die verschiedensten Charaktere, insofern sie in der äußeren Erscheinung sichtbar werden, durch Gang, Stellung, Gebärden

und passendes Kostüm auszudrücken und zu malen.“ Dazu kam die Vornehmheit seines Wesens, die ihn besonders befähigte, Persönlichkeiten und Charaktere der höheren Stände darzustellen. Er nahm in vorzüglicher Weise eine Zwischenstellung zwischen den beiden bisherigen ersten Darstellern des Nationaltheaters: Fleck und Unzelmann, ein, sowohl in scharf ausgeprägten böswilligen Charakteren wie Wurm, Franz Moor oder Jago, als in biederen, edlen, gemütvollen, sowie in humoristischen des bürgerlichen Lebens und der vornehmen Welt, wie sie seine eigenen Stücke so mannigfaltig darbieten. Später warf man ihm Manieriertheit vor. Die auf den Beifall ausgehende Sucht zu individualisieren verleitete ihn zu Überladungen und Übertreibungen des Spiels. „Iffland,“ heißt es bei Meyer, „opfert zuweilen die Wahrheit des Charakters und Ausdrucks dem Verlangen zu gefallen und zu überraschen und ordnet also sein eignes besseres Urteil den Ansprüchen derer unter, denen obliegt von ihm zu lernen. Es fehlt ihm nicht an Fähigkeit, strengen Forderungen zu genügen, sondern einzig an Festigkeit, ungegründeten zu widerstehen.“ Dies machte ihn stets in Schröders Gegenwart befangen, und als bei solcher Gelegenheit jemand bemerkte, warum er nicht so wie sonst bei Laune sei, soll er, auf Schröders Loge zeigend, erwidert haben: „Die hohe Obrigkeit ist auf dem Posten.“ Schiller sagte nach einem Gastspiele Ifflands: „In solchen närrischen Originalen wie der taube Apotheker ist es eigentlich, wo Iffland mich immer entzückt hat. Denn das Naturell thut hier so viel. Alles scheint hier augenblicklicher Einfall und Genialität. Hingegen in edlen, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, Kalkül und seine Besonnenheit. Hier ist er immer bedeutend, planvoll und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken; aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von viel weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist.“ Was seine Verwaltung betrifft, so zeichnete er sich darin, bei Vermeidung übermäßiger Strenge oder zu großer Nachsicht, durch Gerechtigkeit und Billigkeit aus. Billiger wurde sie unter ihm zwar nicht, weil auch er Glanz und Pracht der Ausstattung, wo sie hingehörten, liebte. Bis zum Jahre 1810 hatte sich (nach Teichmann) nach und nach eine Schuldenlast von 83590 Thlr. angehäuft. Dafür verstand er alle Kräfte richtig zu verwenden und sein Personal mit einem auf hohe Ziele gerichteten Geiste zu durchdringen, wodurch er fast jeder Vorstellung einen wahrhaft künstlerischen Anstrich gab. Und welche Kräfte waren ihm nicht dazu zur

Verfügung gestellt! Noch stand Fleck, der jetzt in das ältere Charakterfach eingetreten war, in der ganzen Fülle seiner Kraft. Neben ihm glänzte Fr. Jonas Beschort (geb. 1767 zu Hanau) in jugendlichen Helden- und Liebhaberrollen, während Franz Mattausch seine besten Leistungen im Ritterstücke fand. In humoristischen und komischen Charakteren gab es kaum einen zweiten Schauspieler, der Karl Wilhelm Unzelmann an Vielgestaltigkeit erreichte. In Labes und Kaselitz fand er darin eine treffliche Ergänzung. Frau Unzelmann war unvergleichlich in Soubretten-, heiteren und edlen Frauenrollen. Frau Meyer-Eunicke zeichnete sich besonders in Ifflandschen Rollen aus, Mad. Fleck geb. Mühl in zärtlichen und empfindsamen. Dem. Doebbelin war jetzt ins ältere Fach getreten und unübertrefflich in Koketten und komischen Alten. Fast wichtiger noch war Ifflands Verdienst um die Heranbildung junger Talente. Dem. Maaß und Auguste Düring (spätere Stich-Crelinger), Bethmann, der jüngere Rüthling und Gern — sie alle haben sich in seiner Schule entwickelt! — Friedrich Wilhelm II. sollte sich seiner Errungenschaft nicht lange erfreuen. Er starb schon gegen Ende des nächsten Jahres. Die Glanzepoche der Ifflandschen Bühnenleitung fiel in die Zeit seines Nachfolgers, der ihn ebenfalls nach seinem Werte zu schätzen wußte. Ein nicht hoch genug zu veranschlagender Vorteil war es für ihn, den Berlinern eine ganze Reihe von Meisterwerken Schillers, auch einige Dichtungen Goethes und verschiedener anderer namhafter Dichter der Zeit zum erstenal vorführen zu können. Doch erwarb er sich hierbei das Verdienst, alles aufzubieten, um, wenn auch nicht immer der erste, so doch einer der ersten zu sein, der solche Werke und so vorzüglich wie möglich zur Darstellung brachte. So wurden am 18. Februar 1799 von ihm die Piccolomini, am 17. Mai d. J. Wallensteins Tod mit Fleck als Wallenstein und ihm als Octavio gegeben. Es war Flecks letzte Meisterleistung, mit der er sich nach dem Urteil der Zeitgenossen auf den Gipfel seiner Kunst geschwungen hat. Er spielte zwar auch noch den Leicester, doch nur ein einziges Mal. Fast unmittelbar darauf wurde er von einer Krankheit befallen, die eine ebenso gefährliche, wie schmerzliche Operation nötig machte. Er wurde scheinbar wiederhergestellt, am 20. Dezember 1802 jedoch der Kunst und dem Leben entrissen. Er war in Berlin nach Teichmann 2627 Mal in 202 verschiedenen Rollen aufgetreten. Inzwischen wurde Hamlet in der Schlegelschen Übersetzung, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans und Calderons Öffentliches Geheimnis gegeben. Obschon Schiller gebeten hatte, Johanna der Unzel-

mann zu übertragen, erteilte sie Iffland doch der Meyer-Eunicke, die er zu dieser Rolle für noch geeigneter hielt, was die Darstellung auch bestätigte. Kein Schillersches Drama hat damals in Berlin einen Erfolg wie dieses gehabt. Es hat in der Zeit vom 23. November 1801 bis 8. Januar 1843 d. i. in noch nicht ganz 42 Jahren nach Teichmann 241 Aufführuugen hier erlebt. Mit ihm wurde am 31. Dezember 1801 das alte Theater geschlossen und das neue am 1. Januar 1802 mit einem Prologe von Herklots und mit Kotzebues Kreuzfahrern, prachtvoll in Scene gesetzt, eröffnet. In diesem Jahre kamen Schillers Turandot und Goethes Iphigenia, 1803 Goethes Natürliche Tochter, die Braut von Messina und Julius Cäsar in der Übersetzung Schlegels zur Aufführung, Man sieht, wie Iffland trotz der Natürlichkeitsrichtung, die er verfolgte, dem idealen Drama die größte Förderung angedeihen ließ. In diesem Jahre sollte Berlin Deutschlands größten Dramatiker selbst sehen, der, obschon leidend, der Einladung Ifflands zur ersten Vorstellung der Braut von Messina gefolgt war. Als er am 4. Mai in seiner Loge erschien, wurde er von dem überfüllten Hause mit endlosem Jubel empfangen. Alles erhob sich und brachte dem gefeierten Dichter seine Huldigung dar. Die Räuber, die Jungfrau von Orleans und Wallenstein wurden damals auch noch ihm zu Ehren gegeben. Wilhelm Tell konnte erst zwei Monate später zur ersten Aufführung kommen. Es geht aus einem von Teichmann mitgeteilten Briefe Ifflands an den Geheimen Kabinetsrat Beyme hervor, daß Schiller damals eine Übersiedelung nach Berlin ernstlich gewünscht und erwogen hat. Iffland setzt Beyme davon in Kenntnis, „falls man Schiller Vorschläge zu machen hätte.“ Der Gedanke wurde wieder aufgegeben, nachdem der Herzog von Weimar Schillers Gehalt etwas erhöht hatte. Er würde auch außerdem nicht zur Ausführung haben kommen können, da schon am 9. Mai des folgenden Jahres der große Dichter der Kunst und der Erde entrückt wurde. Am 9. Mai 1806 wurde auf Befehl des Königs die Braut von Messina zum Besten der Schillerschen Erben gegeben. Die Einnahme, welcher der König noch 100 Friedrichsdor zulegte, betrug hiernach etwas über 3000 Thlr.

Die bisher so glänzend vorgeschrittene Entwicklung des Berliner Theaters wurde durch die Schlacht bei Jena jäh unterbrochen. Es war nichts Geringes mitten in der Bestürzung und Trauer das unruhige Theatervölkchen zusammenzuhalten und den Fortbestand des Theaters zu sichern. Iffland bewährte hierbei die Stärke seines Pflichtgefühls, die Tüchtigkeit seines Charakters und die ihn aus-

zeichnende, unermüdliche Geschäftsgewandtheit. Während der französischen Herrschaft mußte auf den Theaterzetteln die Bezeichnung: „Königliche Schauspiele“ wegfallen und neben der deutschen Ankündigung eine französische stehen. Die größte Schwierigkeit bereitete das Repertoire, weil alles dem veränderten Zustand aufs peinlichste angepaßt werden mußte. Die meisten der besten Stücke durften gar nicht gegeben, die Singspiele und Operetten aus Rücksicht auf die der Sprache unkundigen Franzosen begünstigt werden. Man griff sogar auf die Harlekinaden zurück. Iffland hat sich in diesem aufregenden Kampf mit den Verhältnissen große Verdienste erworben, aber auch durch die damit verbundenen aufreibenden Anstrengungen den Grund zu seinem vorzeitigen Tode gelegt. Am 23. Dezember 1809 kehrte Friedrich Wilhelm III. nach Berlin zurück. Am 25. besuchte er mit der Königin zum erstenmal wieder das Theater, wo sie mit Jubel empfangen wurden. Alles stimmte den für diese Gelegenheit verfaßten Jubelgesang: „Heil dir im Siegeskranz“ an, während am Schlusse der Vorstellung (man gab Glucks Iphigenia in Aulis) der Choral „Eine feste Burg ist unser Gott“ gesungen wurde. Iffland wurde in die königliche Loge gerufen. Die Königin reichte ihm zum Zeichen des Dankes für die bewiesene Treue die Hand, der König unterhielt sich leutselig mit ihm und legte ihm dabei vertraulich die Hand auf die Schulter. Im Januar des folgenden Jahres wurde ihm bei Gelegenheit des Ordensfestes der rote Adlerorden dritter Klasse verliehen.

Eine durchgreifende Veränderung sollte jetzt stattfinden, Oper und Schauspiel wurden unter Iffland völlig vereinigt, der jährliche Zuschuß auf 57 776 Thlr. erhöht, die Pensionen auf den Civilpensionsetat übertragen, der Witwe Ifflands eine Pension von 500 Thlr. zugesichert. Andererseits wurden die Urlaubserteilungen, von denen man einen übermäßigen Gebrauch gemacht hatte, bedeutend eingeschränkt. Iffland hat selbst hierzu ein bedenkliches Beispiel gegeben. Er war meist drei Monate im Jahre auf Gastspielreisen abwesend gewesen, was durch die damit verbundenen übermäßigen Anstrengungen wohl auch auf seine Gesundheit nachteilig eingewirkt hat. Dies entsprang nicht sowohl seiner Gefallsucht, als dem Streben, sich ein Vermögen zu sammeln, mit dem heimlichen Wunsche, sich dadurch von seiner Berliner Stellung unabhängig machen zu können. Denn so sehr auch diese seinen Ehrgeiz befriedigte, entsprach sie doch nicht seiner Natur. Auch fühlte er sich darin zu beengt und gebunden. Von Anfang an hat er darum nicht aufgehört, sich nach den einfachen Verhältnissen seines Mannheimer Lebens zurückzusehnen, die ihm doch eine große

künstlerische Selbständigkeit gewährt hatten. — So groß die Abspannung war, die nach den französischen Okkupationsjahren bei ihm eintrat, so entsagte er diesen Gastspielen doch keineswegs, noch weniger ließ aber seine Fürsorge nach, das ihm anvertraute Institut auf der gewonnenen Höhe zu erhalten. Allein die Kräfte reichten dazu nicht immer genügend aus, die Verhältnisse waren dafür nicht mehr so günstig. Schiller war nicht zu ersetzen, Fleck fast ebensowenig. Dem. Doebbelin mußte sich eines hartnäckigen Augenleidens wegen jahrelang von der Bühne zurückziehen. Sie starb 1828 völlig erblindet. Das Jahr 1811 zeichnete sich noch durch die Darstellungen von Coriolan, Tasso und die Vestalin aus. In Tasso entzückte die Bethmann als Leonore Sanvitale; die Prinzessin gab Dem. Maaß. 1812 brachte Romeo und Julia und Othello, 1814 Die Schuld. Die von Iffland herangebildete Auguste Düring bot schönen Ersatz für die 1815 dahingegangene Bethmann. Die Einleitung des Engagements von Ludwig Devrient sollte seinem Nachfolger einen glänzenden Ersatz für ihn selbst hinterlassen, dessen Theatermüdigkeit durch ein ausgebrochenes Brustleiden von Jahr zu Jahr gewachsen war. Am 5 Dezember 1813 betrat er zum letztenmale die Bühne, am 22. September 1814 setzte der Tod seinem arbeitsvollen, dem Edlen unablässig geweihten Leben ein Ziel. An Undank hat es aber auch ihm nicht gefehlt. Daß Iffland nicht gerade der Mann war, der Oper genügend vorzustehen, war jetzt bei sinkender Kraft wahrscheinlich genug. Allein er hat in der ersten Zeit seiner Direktion die deutsche Oper wahrhaft zu fördern gewußt, während die italienische zurückging. Aber Mozart war tot, Weber sollte mit seinen großen dramatischen Werken erst kommen. Daher ich das Urteil, das Teichmann in dieser Beziehung über ihn als von einem Manne herrührend, anführt, der die gründlichste Kenntnis und das gediegenste Urteil über Theater und Theaterverhältnisse besessen habe, nicht für gerecht, geschweige für billig halte. Dagegen bedaure ich sagen zu müssen, daß Iffland dem großen Talente Kleists nicht die gebührende Teilnahme und das von ihm zu erwartende Verständnis entgegengebracht hat. Sein Urteil, daß Käthchen von Heilbronn (was man auch sonst davon halten mag) nicht bühnenwirksam sei, ist durch die Zeit aufs entschiedenste widerlegt worden. — Auch Iffland war von der Natur nicht gerade durch äußere Gaben begünstigt. Zu seinem großen Kopf, seinem breiten Gesicht und starken Rumpf bildeten seine schwachen Beine einen widerspruchsvollen Gegensatz. Seine Stimme war schwach und entbehrte der Fülle. Er verdankte alles seiner wunderbaren Ausdrucksfähigkeit und seinem Geiste, die er

in unablässiger Arbeit zu entwickeln gesucht hatte. Durch sie wußte er seiner Stimme den für jeden Charakter, jede Situation entsprechenden Ausdruck abzugewinnen. Er war in jeder Rolle in immer wieder überraschender und überzeugender Weise in seiner ganzen Erscheinung gerade der Mensch, den er darstellen wollte und sollte. Es war vieles bei ihm künstlerische Berechnung, aber eine Berechnung, die unter einer strengen geistigen Kontrole stand und fast nie als solche, sondern als unmittelbare Eingebung erschien, die sie bei ihm auch nicht ausschloß. Er lebte sich so in das von ihm festgestellte Charakterbild ein, daß er sich in ihm mit voller Freiheit bewegen und der unmittelbaren Eingebung einen Spielraum überlassen konnte, die es bewirkte, daß er in jeder Rolle mit jeder Darstellung, so sehr er auch an seinem Charakterbilde festhielt, neu erschien. Daher konnte F. L. Schmidt von ihm sagen: „Ganz eigentümlich war die unendliche Wachsamkeit seines Geistes, mit welcher er während der Vorstellung hundert von keinem geahnte Äußerlichkeiten in Spiel und Gegenspiel aufnahm, um sie pfeilschnell in die Handlung zu verweben. In den Proben besonders trieb er diese Fertigkeit oft bis zum Mutwillen und spielte dann am allerbesten. — So kam es, daß er besonders die komische Darstellung auf den Gipfel ihrer Ausbildung erhob und man kann sagen, Iffland habe sie geadelt." Obschon Schmidt in Manchem in Ifflands tragischer Spielweise Anstoß nahm, besonders in seiner Behandlung des Verses, so läßt er ihm auch hier große Gerechtigkeit widerfahren. Er lobt im wesentlichen seine Darstellung als Tell, König Philipp, Wallenstein und besonders als Lear. Als Marinelli hielt er ihn für unübertrefflich. Man darf dasselbe für Franz Moor, Jago, Karlos (im Clavigo) annehmen. Auf Schmidts Frage, ob Schröder als Lear wirklich so groß gewesen wäre, antwortete Iffland: „Ja! ja! das läßt sich gar nicht beschreiben: sehen, fühlen mußte man es!"

Die Berliner Theater wurden zunächst von einem Komitee verwaltet, das aus Unzelmann, Beschort, Herdt, Gern und Esperstedt bestand. Im Februar 1815 wurde Carl Friedrich Moritz **Paul Reichsgraf von Brühl** zum General-Intendanten ernannt.

Die Übernahme von vier Theatern — in **Dresden**, **Leipzig** und zwei in **Prag**, die er sämtlich mit dem deutschen Schau- und Singspiel zu versorgen hatte, war für Bondini zu viel, weil ihm dafür eine einzige Truppe zu Gebote stand. Mit der italienischen Oper gelang es ihm besser. Mit dieser spielte er im Winter abwechselnd auf den beiden Theatern in Prag und im Sommer in

Leipzig. Gleichzeitig konnte er mit keiner seiner beiden Truppen, der deutschen und der italienischen, an verschiedenen Orten spielen. Man verlangte daher sehr bald in Prag eine besondere deutsche Truppe. Da Bondini, der deutschen Sprache nicht mächtig war und sich eigentlich nur für die italienische Oper interessierte, so zog er vor, statt eine zweite eigene deutsche Truppe zu errichten, die Truppe eines anderen Prinzipals für Prag zu engagieren. Seine Wahl fiel auf die Truppe des Direktors Bulla, eines gebornen Pragers und Vaters der nachmals geschätzten Wiener Schauspielerin Sophie Koberwein. Bulla hatte bei Wahr in Salzburg die Bühne betreten, dann selbst eine Truppe errichtet, mit der er zuletzt in Karlsruhe gewesen war und eröffnete 1784 im Nostitzschen Theater zu Prag als Direktor der „zweiten Bondinischen Gesellschaft“ seine Vorstellungen. Während Bondinis eigene Gesellschaften, die deutsche, wie die italienische, sehr gut zusammengesetzt waren und jene von Reinecke, diese von Guardasoni auch sehr gut geleitet wurden, entsprach gerade deshalb die Bullasche den Erwartungen der Prager nicht, obschon Madame Bulla für eine gute Schauspielerin galt. Bondini ersetzte ihn daher bald durch eine teilweise neue Gesellschaft, die unter der Regie der Schauspieler Zimdar, Emrich und Höpfler stand. Diese suchte ihren Vorstellungen eine besondere Anziehungskraft dadurch zu geben, daß sie sie teilweise in czechischer Sprache vorführte. Hierdurch wurde der Grund zu dem nationalen Gegensatz des Prager Theaters gelegt. Da die Darsteller der czechischen Stücke schon fast alle der früheren Bullaschen Gesellschaft angehört hatten und ein Bruder Bullas die Bühne mit czechischen Stücken (meist Bearbeitungen deutscher) versah, so erklärt es sich, daß diese Neuerung vielfach Bulla und seiner Gesellschaft zugeschrieben worden ist. (S. darüber Teuber, Gesch. d. Prager Theaters.) Auf die Dauer konnte den Pragern auch diese Gesellschaft nicht genügen, was auch von der ihr folgenden, der v. Hofmannschen, gilt. Im Sommer 1787 ließ Bondini wieder seine eigene, unter Reinecke stehende Truppe nach Prag kommen, die aber inzwischen manche Veränderungen erfahren hatte. Neu hinzugetreten waren Brückl, Schirmer, Zucker, Schouwärt, Christ, Opitz, Drewitz, Bösenberg, sowie die Damen Albrecht, Bösenberg, Brückl, Schouwärt. Joh. Ant. Christ, geb. 1744 in Wien, war vorzüglich im sog. Fache der Chevaliers. Er verließ zwar schon 1783 die Gesellschaft, trat aber 1793 wieder ein. Chr. Wilh. Opitz (geb. 1756 zu Berlin) haben wir schon bei der Seylerschen Gesellschaft kennen gelernt. Er hatte sich nach Borchers gebildet, ohne dessen Genialität zu besitzen. Heinr. Bösenberg, geb.

1745 zu Hannover war ein vortrefflicher Komiker, doch ließ er sich gern zu Übertreibungen hinreißen. Seine Tochter Emilie zeichnete sich als Schauspielerin und Sängerin aus. Sie heiratete den Schauspieler Zucker und starb 1796 in Leipzig. Ihre jüngere Schwester Julie wurde später als Madame Haase im Soubrettenfach eine Zierde der Dresdener Oper. Ein besonderer Gewinn war das Engagement von Madame Sophie Albrecht geb. Bäumer (geb. 1757 zu Erfurt). Sie hatte sich mit einem Arzte, Dr. Albrecht, verheiratet, der, ihrem schauspielerischen Drange nachgebend, sie 1783 in Frankfurt a. M. die Bühne betreten ließ. Schiller war ihr befreundet und schätzte sie sehr. Sie war eine Darstellerin von großer Vielseitigkeit, gleich vorzüglich in naiven, wie empfindsamen Rollen, im Lustspiel, wie im bürgerlichen Schauspiel und der hohen Tragödie. Sie verließ 1795 die Dresdener Bühne und errichtete mit ihrem Manne in Altona eine eigene Gesellschaft.

Am 2. November 1787 starb Reinecke, erst 42 Jahre alt. Es war für die Bondinische Gesellschaft ein großer Verlust. Er war ein bedeutender Darsteller und trotz einer gewissen Einseitigkeit ein tüchtiger, schwer zu ersetzender Führer. Obschon er das Versdrama von seinem Repertoire grundsätzlich ausschloß und sogar Schillers Don Carlos und Goethes Mitschuldige in Prosa bearbeiten ließ, verfolgte er doch eine ernste Richtung. Wir finden in seinem Repertoire die Lessingschen Meisterwerke, Schillers drei Jugenddramen (Don Carlos kam erst nach seinem Tode in Dresden und Leipzig zur Aufführung), von Goethe allerdings nur Clavigo, von Shakespeare Hamlet, Lear, Kaufmann von Venedig und Macbeth. In den zehn Jahren seiner Regie kamen auf 113 neue Lustspiele 81 Schau- und Trauerspiele. Bondini legte nun die Regie seines Schauspiels in die Hände der Schauspieler Schouwärt und Thering und trat, da 1787 sein Vertrag mit dem Grafen Nostitz abgelaufen war und beide Teile keine Erneuerung suchten, die italienische Oper ganz an Guardasoni ab. Bondini war also nun, wie früher in Dresden und Leipzig, nur auf das deutsche Schauspiel und Singspiel und die Oper im Thunschen Hause auf der Prager Kleinseite beschränkt. Er hatte aber noch die Genugthuung, durch die Einführung Mozarts die Glanzzeit seiner Oper in Prag zu erleben und seine Gattin dabei mitwirken zu sehen. Graf Nostitz schloß hinsichtlich der Oper einen Vertrag mit Guardasoni ab und fand in Wahr einen Pächter des Nationaltheaters für das Schauspiel. Wahr bediente sich zunächst der Schopfschen Gesellschaft aus Regensburg, die er nach und nach umbildete. Er gewann wieder die getreue Madame

Körner und Bergopzoom. Im übrigen soll nur noch Anton Genast hervorgehoben werden, der unter Goethe in Weimar eine so große Rolle spielen sollte. Bondini erlangte 1788 eine Verlängerung seines Vertrags mit dem kurfürstlich sächsischen Hofe auf weitere 6 Jahre, nahm aber noch in demselben Jahre seinen Kassierer Franz Seconda, der ihn wohl schon vielfach in seiner Abwesenheit bei der Verwaltung vertreten hatte, zunehmender Kränklichkeit wegen zum Kompagnon an. 1789 unternahm er noch eine Reise in die Heimat, wurde jedoch am 30. Oktober zu Brauneck in Tirol vom Tode ereilt.

Franz Seconda, geb. 1755 zu Dresden, Sohn des Delikatessenhändlers Franz Maria Seconda (ein zweiter Sohn Joseph stand einer Wandertruppe vor), trat, nachdem er sich mit den Erben seines Vorgängers auseinandergesetzt, in dessen Verträge in Dresden, Leipzig und Prag ein. Er erhielt vom Dresdner Hofe 6000 Thlr. jährlichen Zuschuß, die 1802 bei Verlängerung des Vertrags auf 7200 Thlr. erhöht wurden. Er war ein wohlwollender Mann, der das Beste der Mitglieder seiner Gesellschaft, wie das seines Unternehmens redlich erstrebte, letzteres aber als bloßer Geschäftsmann nach dem Kassenerfolge beurteilte. Er gewann in Opitz einen Regisseur, der zwar seinen beiden unmittelbaren Vorgängern weit überlegen, aber kein voller Ersatz für Reinecke war. Wie dieser gehörte er der Natürlichkeitsrichtung an, aber es mangelte ihm der große Zug. Mit Recht klagte man ihn lange an, die großen Dichter zu vernachlässigen. Schließlich vermochte er sich der großen Dichtungen Schillers freilich nicht zu entziehen. Man warf ihm Rollensucht, Kleinlichkeit, pedantisches Wesen vor. Doch wird man den Geschmack des Dresdner Hofs und die an ihn gestellten Forderungen zu berücksichtigen haben. In Friedr. Wilh. Haffner (geb. 1760 in Dresden) gewann er 1795 eine schätzbare Kraft für gemütliche und launige Väter, 1796 in Friederike Wilhelmine Hartwig, geb. Merthen (1777 zu Leipzig geb.) eine Darstellerin ersten Ranges für Liebhaberinnen und Heldinnen. Sie hatte ihre schauspielerische Laufbahn mit 13 Jahren bei der Schuchschen Gesellschaft in Rostock begonnen. 1797 trat auch noch das Ochsenheimersche Ehepaar vom Mannheimer Theater zur Secondaschen Gesellschaft. Ferd. Ochsenheimer, 1756 in Mainz geboren, gehörte zu den bedeutendsten Charakterdarstellern der Zeit. Auf Ludwig Devrient übte er die ersten tiefen Eindrücke aus. 1808 folgte er einem Rufe nach Wien. An seine Stelle trat damals der ebenfalls tüchtige Julius Weidner. 1801 raffte sich Opitz zu einer großen That auf. Er hatte gehört, daß Schiller die Jungfrau von Orleans geschrieben, das

Drama aber zurückgelegt hätte, weil der Herzog Karl August den Bühnenerfolg desselben bezweifelt habe. Opitz ging selbst nach Weimar hinüber und erlangte die Erlaubnis des Dichters, es zuerst aufzuführen, was noch am 18. September d. J. in Leipzig und im folgenden Jahre in Dresden geschah. Die Johanna wurde von Demoiselle Garten, der König von Opitz, Dunois von Schirmer, Talbot von Ochsenheimer gespielt. Das Stück hatte großen Erfolg, der anwesende Dichter war mit der Darstellung aber wenig zufrieden. Nur Ochsenheimer wäre als Talbot recht brav gewesen, aber selbst er hätte die Jamben so malträtiert, daß er sich den auswärtigen Theatern gegenüber fast veranlaßt fühlte, seine Tragödien in Prosa umzuschreiben. Der Erfolg hatte aber bei Opitz das Eis, das ihn bisher von den Jambendramen getrennt hatte, gebrochen. Er brachte nun Turandot, Wallenstein, Maria Stuart, Wilhelm Tell, die Braut von Messina, ja selbst die Tancred-Übersetzung von Goethe znr Darstellung. — 1808 erfolgte das Engagement der liebenswürdigen Auguste Brede, ausgezeichnet in munteren, humoristischen Rollen. Der Schauspieler L. H. Chr. Geyer, der im folgenden Jahre gewonnen wurde, verdient schon als Stiefvater Richard Wagners Hervorhebung. Er hat sich um dessen Erziehung verdient gemacht und war selbst ein höchst schätzbarer und gewissenhafter Künstler, gerühmt in Rollen der Intrigants, wie in solchen hochkomischer Charaktere. Seiner Anstellung schloß sich 1810 die des Ehepaars Hellwig an. Friedr. Hellwig bewährte sich als vorzüglicher Heldenspieler, sowie später als Regisseur. Auch Friedrich Burmeister, 1771 zu Schwerin geboren und mehrere Jahre Regisseur in Schwerin und Schleswig, war ein entschiedener Gewinn. Er kam vom Bremer Theater, wo er im bürgerlichen Schauspiel in gemütlichen und komischen Charakterrollen beliebt war und es auch hier wieder wurde.

Am 27. August 1794 war Seconda von dem Unglück betroffen worden, daß in den frühen Morgenstunden Feuer in seinem Theater im Thunschen Hause ausbrach und dieses zum Teil in Asche legte. Es bestimmte ihn, seine Prager Unternehmung ganz aufzuheben. Das Nationaltheater würde nun ohne Konkurrenz gewesen sein, wenn nicht zwei neue Unternehmungen inzwischen entstanden wären, mit denen schon Bondini zu kämpfen gehabt hatte. Diese Unternehmungen pflegten zwar hauptsächlich das czechische Drama, brachten daneben aber auch deutsche Stücke zur Aufführung. Besonders erhob sich das Theater im Hibernergebäude unter der Regie Spenglers (der früher zur Bondinischen Truppe gehört hatte) zu einer gewissen Bedeutung;

gleichwohl vermochte es nicht sich zu halten, so daß es in die Hände des Ritters von Steinsberg überging. Spengler wurde 1794 Unterpächter des Nationaltheaters unter Guardasoni. Damals starb Graf Nostitz und was ihm trotz aller Anstrengung nicht gelungen war, sollte seinem Sohne jetzt gelingen. Das Nationaltheater wurde von den Ständen übernommen, doch kam der Vertrag erst 1799 zu endgültigem Abschluß. Ein neuer Vertrag mit Guardasoni war die Folge davon, der nun neben der italienischen Oper auch noch die Verpflichtung, ein deutsches Schauspiel zu unterhalten, übernahm. Zunächst erhielt Schopf die Regie, der Liebich, Allram, Eßlair, Brückl und die Damen Liebich, Brunetti, Bessel, Brückl und Ruth zu seiner Truppe zählte, und als Schopf bald darauf einen Ruf an den fürstbischöflichen Hof in Passau erhielt, übernahm Karl Liebich (geb. 5. August 1773 zu Mainz) seine Stellung. Er hatte in Passau die Bühne betreten und schon mit 19 Jahren mit Vorliebe ältere Rollen gespielt. Man rühmte an ihm die Feinheit und Liebenswürdigkeit seiner Darstellungsweise. Unter ihm nahm das deutsche Theater in Prag einen ganz bedeutenden Aufschwung. 1799 gehörten zu seiner Truppe fürs Schauspiel Allram, Eßlair, Fischer, Madame Brunetti, Madame Glaser, Demoiselle Allram. 1800 wurde der Komiker Schmelka, 1802 der talentvolle Franz Bayer (geb. 30. Nov. 1780 in Wien), ein Schüler des Schauspieldirektors Solbrig, besonders in Helden- und Charakterrollen geschätzt, und ein Jahr später der vorzügliche Bonvivant Ferdinand Polawsky gewonnen, der 1813 einem Rufe nach Wien folgte. Doch auch die deutsche Oper sollte unter ihm zu großer Blüte gelangen, nachdem er nach Guardasonis Tode (1806) die Leitung des Ganzen erhalten hatte. Seine erste große That war die Aufhebung der italienischen Oper zu Gunsten der deutschen, was freilich erst nach längerem Kampfe geschah. 1810 wurde dann fürs Schauspiel Wilhelmi, 1811 Ludwig Löwe (geb. 29. Januar 1795 zu Rheinbaben in Hessen) erworben. Vorübergehend traten etwas später die reizende Soubrette Auguste Brede, die große Sophie Schröder und für etwas länger die schon damals bedeutende Julie Löwe hinzu. Nach dem Abgange der letzteren traten die Schwestern Böhler und für die Oper Karoline Brandt ein, die später die Gattin C. M. von Webers wurde, der schon 1813 als Kapellmeister angestellt worden war und die Glanzzeit der Prager Oper herbeiführte.

In Leipzig, wo neben der Bondinischen und Secondaschen Gesellschaft noch andere Truppen wie die von Huber, Angelo Lazzari

und Joseph Seconda gespielt hatten, wurde 1796 vom Leipziger Magistrate das der Wittwe Zemisch gehörige Schauspielhaus für 16 000 Thaler erworben, erweitert und erneuert. Es war nun Stadttheater geworden. Nach dem 1810 erfolgten Tode von Opitz übernahm Seconda selbst die Regie bis die Ereignisse des Jahres 1813 durchgreifende Veränderungen hinsichtlich der ganzen Secondaschen Theaterunternehmung bewirkten. Gewiß waren von der Bondini-Secondaschen Unternehmung keine tieferen, die Entwickelung der Schauspielkunst fördernden Anregungen ausgegangen, sondern diese durch das lange und ausschließliche Festhalten an der Natürlichkeitsrichtung eher zurückgehalten worden. Wir wissen aus den Berichten Körners und Schillers wie unfähig ihre zum Teil doch so geschätzten, ja berühmten Darsteller waren, das in Aufnahme kommende Versdrama gut vorzutragen. Was die geschmacklosen Zwischen- und Zusätze betrifft, mit denen der Schauspieler Brückl die gebundene Sprache zerstörte und verunstaltete, so würde man sie gewiß, wenn auch minder geschmacklos, bei noch vielen anderen Darstellern damals zu rügen gehabt haben. Teils glaubte man den Vortrag natürlicher zu machen, indem man sich des Zwanges der Verse entband, teils war es eine Folge des mangelhaften Memorierens und der vielleicht noch aus der Zeit des Stegreifspiels fortwirkenden Ungebundenheit und Rücksichtslosigkeit mit der man sich erlaubte, die Worte des Dichters zu behandeln, worin man noch durch die Willkür bestärkt werden mochte, mit der man an den Bühnen überhaupt mit dem geistigen Eigentume der Dichter verfuhr. Bei den Prosadramen waren diese Abweichungen nur minder bemerkbar. Blieb diese Unsitte doch keineswegs auf die Zeit des Übergangs vom Prosadrama zum Versdrama beschränkt. Ein aufmerksamer Beobachter würde sie noch heute zu rügen haben. Ich brauche dafür nur auf die Anklagen hinzuweisen, die Gutzkow in dieser Beziehung gegen einen so hochgebildeten Schauspieler wie Eduard Devrient erheben konnte. Viel liegt auch an der nachlässigen Art, mit der hier und da in Deutschland die Proben betrieben werden.

Das 1813 in Dresden eingesetzte russische Gouvernement, an dessen Spitze Fürst Repnin stand, hielt es in Rücksicht auf den Fortbestand der königlichen Theater und Kapelle für zweckmäßig, daß der Staat die Verwaltung davon übernähme und ein Intendant dafür angestellt würde. Er trat darüber in Unterhandlung mit dem Direkteur des Plaisirs. Das Ergebnis war die Einsetzung einer Kommission, die ursprünglich aus dem Polizeidirektor von Vieth und dem Oberappellationsrat Körner unter Vorsitz des Herrn von Racknitz

bestand, zu der aber sehr bald der Kammerherr Carl Boromäus von Miltitz, der Archivsekretär Theodor Winkler (Theodor Hell) und der Kapellmeister Morlacchi noch zugezogen wurden. Die Oberaufsicht der unter der Bezeichnung „Königliche Schauspiele“ vereinigten Kunstanstalten wurden genannter Kommission übertragen. Winkler wurde mit dem Titel eines russischen Hofrats zum Intendanten ernannt und Seconda erhielt die Stellung eines Ökonomierats. Nach der Rückkehr des Königs wurde dies alles wieder aufgehoben und der Kammerherr Karl Wilhelm Graf Vitzthum von Eckstädt 1815 zum Generaldirektor des nun selbständigen Hoftheaters und der musikalischen Kapelle, der Hofrat Winkler aber zum Sekretär ernannt. Das Schauspielerpersonal bestand aus: Bösenberg, Burmeister, Christ, Drewitz, Geyer, Haecker, Haffner, Hellwig, Hermann, Julius, Kanow d. Ä. und d. J., Künzel, Metzner, Müller, Schirmer, Schröter, Schwarz, Sommerfeld, Zucker, den Dem. Christ, Krickeberg, Schubert, Emilie und Julie Zucker, und den Damen Drewitz, Hartwig und Schirmer. Hellwig wurde zum Regisseur ernannt. Da Secondas Privileg gerade ablief, so wurde ein solches nicht wieder erteilt, was in Leipzig den Gedanken hervorrief, auch hier das Theater selbständig und darum unabhängig vom Hofe zu machen. Es war zu diesem Zwecke eine Vereinigung von Bühnenfreunden entstanden, von welcher der Magistrat angeregt wurde, die dazu nötigen Schritte zu thun. Dieser bildete aus ihrer Mitte einen „Theaterverein“ der darauf gerichtete Vorschläge machen sollte. Nachdem es hierüber zu einem Einvernehmen gekommen war, brachte der Magistrat die Sache beim König zum Vortrag, worauf am 25. April 1816 gegen ein jährliches Konzessionsgeld von 500 Thlrn. die Genehmigung erfolgte. Das Theater wurde nun einem Umbau nach Plänen des Oberbaudirektors Weinbrenner in Karlsruhe unterzogen, worauf man einen Inspektionsausschuß einsetzte, der die Einhaltung der Bedingungen zu überwachen hatte, unter denen man das Haus pachtweise vergeben wollte. Zur Pachtung hatte sich u. a. der Hofrat Karl Theodor Küstner erboten, dessen Befähigung vom Theaterverein und vom Magistrate zweifellos anerkannt wurde, so daß 1817 ein Vertrag mit ihm auf 6 Jahre gegen einen jährlichen Mietzins von 3000 Thlrn. einschließlich des Konzessionsgeldes, abgeschlossen wurde.

Ich habe den Schauspieler Großmann (s. S. 237) verlassen, als er mit Hellmuth 1778 einem Rufe nach Bonn folgte, um dort ein deutsches Theater zu errichten, das den Namen des „kurfürstlichen

Nationaltheaters" erhielt. Wahrscheinlich übernahm Großmann die Leitung des Schauspiels, Hellmuth die des musikalischen Teils. Mit ihnen waren Großmanns Frau und deren Tochter, die reizende Demoiselle Flittner, das Ehepaar Fiala (die Frau war eben so schön, wie talentvoll) und der Musikdirektor Neefe mit von Seyler nach Bonn gekommen. Madame Hellmuth erscheint dagegen erst im nächsten Jahre mit unter dem inzwischen verstärkten Personal des Bonner Nationaltheaters; vielleicht war sie bis dahin, als kurfürstlich Mainzische Kammersängerin in Mainz gebunden. Als Seyler im nächsten Jahre in Frankfurt a. M. bankerott wurde, zerstob seine Truppe vollends. Er selbst ging mit seiner Frau und dem Toscanischen Ehepaare nach Mannheim, das Ehepaar Borchers nach Hamburg und Madame Neefe und das Ehepaar Opitz zu Großmann. Leopold Wagner, dessen Dramen von der Seylerschen Gesellschaft aufgeführt wurden und der in demselben Jahre starb, hat eingehende Schilderungen von ihr hinterlassen. Die Großmann-Hellmuthsche Truppe war, wenn auch nicht ganz so zahlreich und vorzüglich wie früher die Seylersche, doch immerhin eine recht gute und ihr in mancher Beziehung ähnlich. Sie verfolgte denselben Grundsatz, dem Publikum alles neue von Bedeutung so rasch und so gut wie möglich darzubieten. Sie spielte im Winter in Bonn, und suchte während der Messen in Frankfurt und im Sommer an noch anderen Orten zu spielen. In Frankfurt hatte sie mit dem Schauspieldirektor Böhm zu kämpfen, der bis 1783 auch das Mainzer Theater an sich gerissen hatte. 1782 wurde in Frankfurt das neue Theater eröffnet, das auf 10 Jahre an den hier ansässigen Waldeckschen Hofrat Tabor verpachtet worden war, der die Darstellungen nun zunächst der Großmannschen Truppe übertrug, von der sich Hellmuth im vorigen Jahre getrennt hatte. Er war zunächst mit Frau und Tochter zur Münsterschen Gesellschaft wo auch Bellomos damals waren, dann wieder nach Mainz gegangen, wo er als Violinist angestellt wurde und als solcher auch starb, vermutlich vor 1788, da Madame Hellmuth und ihre Tochter wie wir schon sahen, damals allein am Schwedtschen Hoftheater angestellt wurden und 1789 an das Berliner Nationaltheater kamen. 1783 übernahm Großmann auch noch die Vorstellungen des Mainzer Theaters und überließ seiner schon kranken Frau die Leitung des Bonner kurfürstlichen Theaters, dessen Tage übrigens gezählt waren, da sowohl Madame Großmann, als der Kurfürst im nächsten Jahre das Zeitliche segneten und das Bonner Nationaltheater aufgelöst wurde. 1789 wurde es unter dem Musikdirektor Reiche und dem Schauspieler

Steiger wiederhergestellt. — Die Großmannsche Truppe hatte inzwischen große Veränderungen erfahren, da wir jetzt auch Madame Albrecht, und Namen wie Kunst, Bösenberg, Nuth, Steiger, Stegmann, Beck (eines jüngeren Bruders des Mannheimer, der später nach Weimar ging) und die der Damen, Fiala und Stegmann, dabei finden. 1784 trat auch noch Unzelmann hinzu, der im nächsten Jahre Demoiselle Flittner, die geniale Stieftochter Großmanns, heiratete. Der Brand im Frankfurter Theater, der 1785 in Großmanns Direktorialzimmer ausbrach und diesen eines großen Teils seiner Habe beraubte, soll nach Peth die Ursache von Großmanns Rücktritt von der Direktion des Frankfurter und Mainzer Theaters gewesen sein. Nach Dr. v. Oven müßte das Verhältnis noch bis 1788 bestanden haben. Jedenfalls kam aber schon 1786 der Vertrag mit Mainz und mit Tabor, der auch an Großmanns Unternehmungen in Pyrmont, Düsseldorf und Göttingen beteiligt gewesen sein soll, zur Auflösung Zunächst dürfte wohl, wie in Mainz auch in Frankfurt die Markgräflich Badensche Hof-Schauspielergesellschaft unter Johann Appelt an seine Stelle getreten sein, zu welcher verschiedene der Mitglieder der Großmannschen Gesellschaft, wie Unzelmanns getreten sein mochten. 1788 schloß Tabor einen Vertrag mit dem Intendanten des damals gegründeten Kurfürstlichen Nationaltheaters in Mainz, Freiherrn Friedrich Karl von Dalberg, ab, das unter der künstlerischen Leitung des dazu von Riga berufenen Schauspieldirektors S. G. Koch (Eckhardt) stand, der hier wie überall, wohin er kam, seine Tochter Betty, eine begabte junge Schauspielerin mitbrachte. Großmann zeigte sich schon 1786 im Verein mit Klos wieder an der Spitze einer neuen Gesellschaft in Köln. Auch scheint er sich schon wieder verheiratet gehabt zu haben, da sich nach Merlo damals eine Madame Großmann in dieser Truppe befand. Unzelmanns, die in Frankfurt geblieben waren, wurden hier 1788 für Berlin engagiert, was der Mainzer Kammerherr Spaur im Interesse des kurfürstlichen Nationaltheaters mit allen Mitteln, aber vergeblich, zu hintertreiben suchte. Das Mainzische Nationaltheater, bei dem sich damals im Schauspiel noch Christ, Mattausch, das Ehepaar Porsch, das Ehepaar Eunicke, Madame Hellmuth und Tochter befanden, nahm unter Kochs Leitung einen bedeutenden Aufschwung. In Frankfurt war man aber gleichwohl nicht mit den neuen Verhältnissen zufrieden, weil die Mainzische Gesellschaft nur während der Messen und im Sommer hier spielte. Auch sollten die unruhigen politischen Verhältnisse dem Mainzer Nationaltheater, so glücklich es begonnen hatte, schon 1792 ein jähes Ende

bereiten. Koch ging damals mit seiner Betty nach Mannheim und trat hier an Boeks Stelle, in der er bis 1796 verblieb. Großmann, der sich schon im Januar 1787 mit Klos überworfen hatte, mußte, da der gerichtliche Austrag zu seinem Nachteil ausfiel, zurücktreten. Es kam sogar zur Beschlagnahme seiner Besitztümer und ihrer notwendigen Versteigerung. Gleichwohl zeigte er sich gleich darauf an der Spitze einer neuen Truppe. Auch sollte ihm das Glück wieder lächeln. Am 7. April 1787 eröffnete er mit seinen Leuten ein Gastspiel in Hannover, wo der Statthalter nach Seylers Weggange vergeblich versucht hatte, ein ähnliches Verhältnis wie mit diesem wieder herzustellen, was Großmann, bei seinem litterarischen und schauspielerischen Rufe und seiner weltmännischen Gewandtheit zu gewinnen nicht schwer wurde. Am 5. Mai kam bereits ein dem Seylerschen entsprechender Vertrag mit ihm zustande. Er verpflichtete ihn vom 1. Oktober bis 8. Dezember 1787 und vom 26. Dezember d. J. bis zur Fastenzeit 1788 54 Vorstellungen im Abonnement zu geben. Man war so zufrieden mit ihm, daß der Vertrag auf ein zweites Jahr ausgedehnt wurde. Jetzt aber stellte sich heraus, daß er bisher nur von Schuldenmachen gelebt hatte. Ein Zusammenbruch drohte, doch schlug ein Komitee sich ins Mittel, übernahm die finanzielle Leitung, sowie die Ordnung seiner Verhältnisse und stellte ihn als artistischen Direktor mit 1200 Thlr. Gehalt (für ihn und seine Familie) an. 60 Abonnementvorstellungen wurden in Hannover gegeben und außerdem Braunschweig, Celle, Osnabrück, Pyrmont bereist. Neben ihm wirkten besonders noch seine jetzige Frau, eine geborene Schrot, Madame Fiala, der auch als Schauspieldichter bekannte Hagemann, das Ehepaar Hartwig und Wohlbrück in jugendlichen humoristischen Rollen. Großmann hielt zwar auf gutes Repertoir, konnte aber die frühere Bedeutung nicht lange mehr aufrecht erhalten. 1795 trat bei ihm eine Gereiztheit auf, die den Ausbruch geistiger Störung befürchten ließ. Gefährliche Äußerungen führten zu seiner Verhaftung. Die Geschäftsführung wurde ihm völlig entzogen. Am 20. Mai 1796 erfolgte sein Tod. Der Schauspieler Koch wurde von Mannheim zur Übernahme der Direktion berufen. Sie war von nur kurzer Dauer. Überhaupt wollte es hier noch lange nicht zu erfreulichen Bühnenzuständen kommen, wozu die Abwesenheit des Kurfürsten und die politischen Verhältnisse viel beitrugen. 1814 wurde Hannover zum Königreiche erhoben. Es wurde nun nötig, einen etwas größeren Glanz zu entfalten. Der englische Hof entschloß sich, den jährlichen Zuschuß auf 8000 Thlr. zu erhöhen. In dem Schauspieldirektor

Pichler hatte man eine wirklich leistungsfähige Kraft gewonnen, die unter ihm stehende Truppe erhielt jetzt den Titel einer Hofschauspielergesellschaft. Der Schauspieler Holbein, ein tüchtiger Darsteller im Helden- und Charakterfach, wurde zum Regisseur ernannt; die übrigen erhoben sich, mit Ausnahme von Madame Renner, die sich in naiven Rollen auszeichnete, und dem genialen, doch unstäten Leo nicht über ein gutes Mittelmaß. 1818 bildete sich zur Hebung der Bühne ein neuer Verein, man hoffte sie mit Beschaffung eines Aktienkapitals von 20000 Thlrn. herbeiführen zu können. Dies traf um so weniger ein, als im nächsten Jahre Holbein wieder verloren ging. Unter Katzianer mußten Gastspiele großer und interessanter Schauspieler und Schauspielerinnen das meiste thun, doch wurde in Heinrich Marr (geb. den 30. August 1797 zu Hamburg) eine wahrhaft entwickelungsfähige Kraft gewonnen, die Hannover bis 1827 erhalten blieb. Schon zwei Jahre früher wurde Holbein, der inzwischen dem ständischen Theater in Prag vorgestanden hatte, wieder zurückberufen, diesmal als Hoftheaterdirektor der hannöverschen Bühne.

In Köln waren die Theaterverhältnisse sehr zurückgeblieben. Bis zum Jahre 1780 hatten noch immer die engen Räume des Hauses am Quattermarkt, die Zunfthaussäle und Bretterbuden für die theatralischen Vorstellungen ausreichen müssen. In diesem Jahre entstand ein besonderes festes Theatergebäude in der Schmierstraße, die nun den veredelten Namen der Komödienstraße erhielt. Es bot zwar nur enge Räumlichkeiten und eine ärmliche Ausstattung dar und verdankte seine Entstehung einem Privatverein, an dessen Spitze ein Weinverzapfer, Franz Rodius, stand, der ein Privileg auf 24 Jahre erworben hatte. Der Schauspieldirektor Böhm war der erste, der dieses Theater bezog, doch bildeten sich noch lange keine dauernde Zustände aus. Eine Wandertruppe verdrängte die andere. Wie groß deren Zahl noch immer war, läßt sich aus Merlos Darstellung ersehen. 1822 versuchte der Direktor F. S. Ringelhardt hier das Theater zu einem ständigen zu machen, was ihm auch wirklich gelang. Er führte die Direktion bis zum Jahre 1832, d. i. bis zu seiner Übernahme des Leipziger Stadttheaters. Unter ihm fand der Bau eines neuen Theaters an Stelle des niedergerissenen alten in der Schmierstraße statt. Von Ringelhardt und diesem Neubau beginnt für die Theaterzustände in Köln eine neue Aera. Schon er hatte für ein brauchbares Ensemble Sorge getragen. Sein Hauptdarsteller war Kunst. Sein Nachfolger Julius Mühling ließ sich dies ebenfalls angelegen sein. Er besaß in Eduard Jerrmann eine ähnliche Kraft. Er spielte im

Winter in Köln, im Sommer in Aachen. 1838 trat der Sänger **Köckert** an seine Stelle, der jedoch schon 1840 dem Schauspieler Friedrich **Spielberger** vom Königstädtischen Theater in Berlin und vom Josephstädter Theater in Wien wieder Platz machte. Er war ein Mann von eifrigem Streben, der aber nach einem zu großen Schnitt arbeitete und daher schon nach zwei Jahren mit einem großen Defizit abschloß. Jetzt folgte ein kurzes Direktoriat des Schwiegersohns Klingemanns **Karl Beurer**, dem 1847 der von Aachen kommende Direktor **Gerlach** folgte, dessen Primadonna die bekannte **Fanny Janauschek** war und der die mir vorliegende Periode zum Abschluß brachte.

Braunschweig, dessen Fürsten seit lange ein so großes Interesse am Theater gezeigt hatten, mußte sich seit der Entlassung Nicolinis wieder an dem zufälligen Erscheinen von Wandertruppen genügen lassen. Auf diese Weise waren die Ackermannsche und die Seylersche Gesellschaft hierher gekommen, denen dann die von Doebbelin, Bustelli und Brunian folgten. Doebbelin führte hier 1772 gegen den Willen Lessings, der, obschon er damals im nahen Wolfenbüttel lebte, doch keiner seiner Vorstellungen beiwohnte, Emilia Galotti erstmalig auf. Es half ihm nichts, daß er, um den zürnenden Dichter zu versöhnen, fast alle Stücke desselben zur Darstellung brachte. Nach dem 1789 erfolgten Tode des Herzogs Karl nahm Karl Wilhelm Ferdinand eine italienische Operngesellschaft unter Petrassi und Simoni (von der Bustellischen Gesellschaft) in seine Dienste, zu welchem Zwecke er das alte große Theater am Hagenmarkt wieder herstellen ließ. Alle anderen Truppen hatten in dem kleinen sogenannten Pantomimentheater gespielt. Dies geschah (nach Adolf Glaser) auch von Großmann, der wiederholt von Hannover mit seiner Truppe hierherkam. Großmann erließ nach Lessings Tode einen Aufruf, dem großen Dichter in Braunschweig ein Denkmal zu setzen, was seinem Eifer auch wirklich gelang. Später erschienen noch Doebbelin, der jüngere, und Tilly mit ihren Truppen. Tilly, der auch Opern gab, spielte, da die italienische Oper wieder entlassen worden war, im großen Hoftheater. Er kam von 1792 bis 1796 regelmäßig. Nachdem er im letztgenannten Jahre gestorben war, setzte seine Wittwe bis zu ihrem Tode (1799) diese Besuche fort. Doch spielten während der Messen auch noch andere Gesellschaften, unter denen sich die von Hostowsky und Fabrizius befand. Beide gehörten, wie F. L. Schmidt und eine Zeit lang auch Costenoble, der Magdeburgischen Gesellschaft als Schauspieler an. Schmidt war sogar Regisseur bei dieser Gesellschaft. Er mochte aber die Führung einer solchen Truppe nicht übernehmen, sondern überließ das den beiden

Erstgenannten, die 1805 die Direktion des auf Aktien gegründeten Magdeburgischen Theaters ganz übernahmen. Der hannöversche Direktor Walther, der von 1810—1812 regelmäßig nach Braunschweig kam, führte unter anderen Klingemannschen Stücken auch dessen Faust auf. E. A. F. Klingemann (geb. 1777 zu Braunschweig) verband sich mit der Wittwe desselben, die die Prinzipalschaft fortsetzte und bei der seine Frau als Schauspielerin angestellt war. Er trat nun aus dem Staatsdienste, dem er bisher angehört hatte, und ging mit ihr und der Truppe nach Hannover, kehrte aber Ende 1814 zurück, um mit der Walther die Direktion des Braunschweigischen Theaters zu übernehmen. 1817 bildete sich ein Komitee, um das Theater in eine Aktienunternehmung zu verwandeln. Die Wittwe Walther ging nach Magdeburg, wogegen Klingemann mit der artistischen Leitung des Braunschweiger Theaters betraut wurde, das nun den Namen eines „Nationaltheaters“ erhielt. Am 29. Mai 1818 wurden die Vorstellungen mit Schillers „Braut von Messina“ eröffnet. Klingemann war nach wie vor, auch durch eigene dichterische Thätigkeit, bemüht, seinem Repertoire künstlerische Bedeutung und äußeren Glanz zu geben. Sein Faust ging über fast alle deutschen Bühnen. Kunst glänzte darin. Unter ihm begann Karl Devrient seine schauspielerische Laufbahn, dem sich etwas später sein Bruder Emil, vom Bremer Theater kommend, anschloß. Die Gastspiele Eßlairs, Ludwig Devrients, des Ehepaars Stich, sowie die Darstellungen einer größeren Zahl bedeutender Werke (Prinz von Homburg, Romeo und Julia, Götz, Grillparzers Medea, die Opern Webers und Spohrs) bezeichnen die Höhepunkte seiner Verwaltung. Gleichwohl sollte das Unternehmen schon nach acht Jahren sein Ende erreichen. Am 19. März 1826 wurden die Vorstellungen geschlossen. Die Aussicht, daß der 1823 zur Regierung gelangte Herzog Karl das Theater nun übernehmen werde, wirkte wohl darauf ein. Auch kam es zwei Monate später wirklich zu stande. Klingemann wurde mit der Oberleitung betraut, die er mit einer kurzen Unterbrechung bis zu seinem 1831 erfolgenden Tode in Händen behielt. Seine letzte große That war die Aufführung des Goetheschen „Faust“ (19. Januar 1829), den er zuerst auf die Bühne brachte. Schütz spielte Faust, Mad. Berger (eine Tochter des Schauspieldirektors Pichler) Gretchen und Marr Mephistopheles. Am 8. Juni folgte Hannover dem Beispiel, dann Leipzig (28. August) und Weimar (29. August) mit Durand als Faust, La Roche als Mephistopheles und Dem. Lortzing als Gretchen. Marr, der 1827 engagiert worden war, wurde 1830 mit der Regie betraut. Neben

ihm zeichneten sich Aug. Haake (geb. 5. Mai 1793), der frühere Regisseur, in Liebhaber- und Heldenrollen, Karl Günther, als Komiker, Mad. Klingemann, geb. Anschütz, in ernsten und tragischen Rollen und Mad. Schmidt in heiteren, temperamentvollen aus. Mit der Übernahme der Regierung durch Herzog Wilhelm wurde das Theater zum wirklichen Hoftheater erhoben, der Oberstallmeister von Oeynhausen zum Intendanten, Klingemann zum Generaldirektor ernannt. Dieser starb aber, wie schon gesagt, im Anfang des nächsten Jahres.

In Stuttgart hatte es wohl schon lange ein Hoftheater gegeben, doch waren hier nur Opern und Ballete gepflegt worden, auch war es nicht öffentlich. Von den hier auftretenden Wandertruppen wurden wohl nur französische an den Hof berufen oder gezogen. Unter Carl Eugen gelangten die italienische Oper und das Ballet zu besonderer Blüte. Jomelli wurde 1759 als Oberkapellmeister und 1760 Noverre als Balletmeister an die Spitze derselben gestellt, an jener hatte seit 1745 schon die Cuzzoni geglänzt. Von den deutschen hier zureisenden Wandertruppen weiß Sittard nur von der Nicolinischen und von der Eckenbergschen Näheres zu berichten. 1763 wurde das Lustschloß Solitude erbaut und ebenfalls ein Theater hier eingerichtet. In Ludwigsburg gab es ein anderes und größeres. Die Bühne desselben soll damals sogar die größte Deutschlands gewesen sein. Auf der Solitude wurde 1770 auch noch die Militärpflanzschule, die spätere Karlsschule, errichtet und mit einer Theaterschule verbunden. Musik und Tanz (Gesang, Orchester, Ballet) waren anfangs die einzigen, sie blieben auch die hauptsächlichsten Unterrichtsfächer der letzteren. Seit 1774 wurden, nach Sittard, die Opern, Schauspiele und Ballete bei Hofe mit geringen Ausnahmen nur noch von Zöglingen der Akademie und der Ecole des demoiselles ausgeführt. Nach der Verschwendung, die hier früher den Italienern zu gute gekommen war, sollten die Deutschen nun eine fast an Geiz grenzende Sparsamkeit kennen lernen. Nach einem Etat von 1776/77 betrug der ganze jährliche Aufwand für Oper und Kapelle wenig mehr als 15000 fl. Obschon sich Schillers dramatischer Genius unter diesen Verhältnissen entwickelt hat, so scheint er sich doch weit weniger an den hier stattfindenden theatralischen Übungen und Aufführungen, als an dem Studium bedeutender Dichterwerke, besonders Shakespeares, entzündet zu haben. 1779 ließ der Herzog in Stuttgart an der Planie das sogenannte „kleine Theater“ erbauen, in dem nun Dienstags und Freitags öffentlich deutsche Schauspiele aufgeführt wurden. Es hatte drei Galerien, auf der ersten kostete der Platz 45 kr., auf

der zweiten 30 kr., auf der dritten 15 kr., im ersten Parterre 40 kr. und im zweiten 15 kr. Auch dieses Theater wurde 1802 ein Raub der Flammen. Mit dem Tode Carl Eugens am 24. Oktober 1793 erstarb am Stuttgarter Hofe das Interesse am Theater. 1796 wurde es wieder an den Prinzipal Mihule (oder Michule), dem man in Prag und Nürnberg begegnet, verpachtet, drei Jahre später aber dem Leutnant Hodelmeyer überlassen. Der traurige Zustand, in den es hierbei geriet, bestimmte den Herzog Friedrich, es 1801 wieder in Hofverwaltung zu nehmen. Vohs wurde 1802 als künstlerischer Direktor von Weimar berufen. Er starb jedoch schon zwei Jahre später. 1807 wurde Baron von Wächter zum Direktor des Theaters ernannt. Unter ihm hob sich mit Künstlern wie Pauli, Gnauth, Lambert, Maurer, Mevius, Miedke und vor allem Eßlair, sowie mit den Damen Mevius, Brede, Miedke und Dem. Marconi die Bühne bedeutend. Joh. Baptist Ferd. Eßlair, geb. 1772 in Gotschendorf in österr. Schlesien, Sohn eines Beamten (und nach Küstner aus dem Geschlechte der Khevenhüller) begann seine schauspielerische Laufbahn in Innsbruck, ging von hier 1798 an das ständische Theater nach Prag, dann nach Augsburg, Straßburg und Nürnberg, von wo er für kurze Zeit an das Stuttgarter Hoftheater und von 1807 bis 1812 an das Mannheimer Nationaltheater kam, von 1812—1815 in Karlsruhe Anstellung fand und von da nach Stuttgart zurückkehrte, wo er bis zu seiner Berufung nach München 1820 blieb. Hier betrat er am 1. August 1839 zum letztenmale die Bühne und starb 1840, Heilung suchend, in der Heilanstalt Mühlau bei Innsbruck. Er war lange einer der bedeutendsten Heldenspieler, doch auch im bürgerlichen Schauspiel vortrefflich. Er zeichnete sich durch die einfache, aber ergreifende Wahrheit und hinreißende, überzeugende Gewalt der Rede aus. Die Natur hatte ihn dazu mit einer heldenhaften Gestalt und einem wunderbaren, biegsamen Organe ausgestattet. Nur in der letzten Zeit ließ er sich durch Klügelei und den Beifall der Menge zu einer gewissen Manieriertheit verleiten. Der Komiker Vincenz war der besondere Liebling des 1806 zum König erhobenen Herzogs und durfte sich deshalb manches erlauben.

In Kassel, wo 1766 ein prachtvolles Theater, doch nur für italienische Oper, Ballet und französisches Schau- und Singspiel entstanden war, wurde 1785 noch ein kleineres erbaut, in dem zunächst die Großmannsche Gesellschaft spielte. Schon 1787 brannte es ab und erst 1813 erlangte das deutsche Schauspiel und die deutsche Oper hier wieder fürstliche Pflege. Der Schauspieldirektor Karl Feige

wurde von Strelitz berufen, wo er das großherzogliche Theater mit gegründet und geleitet hatte. Bis 1819 war unter ihm das Kasseler Theater nur eine subventionierte Unternehmung, erst jetzt wurde es ganz für kurfürstliche Rechnung unter der Intendanz des Oberpolizeidirektors Manger übernommen. Feige behielt als Regisseur die Leitung des Schauspiels. Unter ihm zeichneten sich besonders Ferd. Löwe (1816—17) und Seydelmann (1820—25) aus. Die Glanzzeit fällt in die Jahre von 1820—30, wozu das Aufblühen der Oper unter Spohr viel beitrug. Leo, Karoline Lindner, Ludwig Löwe, Paulmann gehörten ihr neben den Genannten mit an.

Das großherzogliche Theater zu Mecklenburg-Strelitz war 1776 mit der Ilgnerschen Gesellschaft eröffnet worden und stand lange unter der Leitung dreier aus ihr gewählten Schauspieler, von denen Karl Feige der bedeutendste war.

1773 wurde das Hoftheater des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt errichtet, das bis 1780 unter der Leitung des Komikers Joh. Karl Löwe von der Kochschen Gesellschaft und dann unter der des Schauspielerdichters Möller, dem wir schon mehrfach begegneten, bis zu dem 1789 erfolgenden Tode des Markgrafen stand. Verschiedene Darsteller von Ruf gingen, was ich zum Teil schon berührte hier ab und zu.

Nach Aufhebung der Schönemannschen Direktion zeigten sich in Schwerin nur einzelne Wandertruppen. Unter dem Herzog Friedrich wurde diesen sogar aus religiösen Bedenken längere Zeit die Zulassung gänzlich verweigert. Von diesen Truppen verdient zunächst die von Barzanti Hervorhebung, weil von ihr Unzelmann nach Berlin kam. Nach ihr zeigte sich hier die Ilgnersche und etwas später die Tillysche Gesellschaft, von der sich die Bossansche abzweigte. Sie spielte hauptsächlich in Rostock. 1787 erlangte die Lorenzische Gesellschaft Spielerlaubnis in Schwerin. Lorenz geriet hier in Streitigkeiten, die ihn bewogen, sich mitten in der Saison wieder zurückzuziehen. Jetzt übernahmen Graf H. F. v. Bannewitz und Justizrat Wasenhusen die Direktion. Letzterer trat jedoch bald wieder zurück, worauf Graf Bannewitz seine Gesellschaft mit der von Hostowsky und Fendler, die sich in Rostock gebildet hatte, vereinigte und diese als Regisseure einsetzte. Der Herzog räumte jetzt (1788) das Ballhaus zum Theater ein, das 1791 von dem Schauspieler Karl Fischer unter der Intendanz des Grafen übernommen, aber schon im nächsten Jahre trotz der herzoglichen Subvention Bankerott wurde. 1796 bildete sich aus der Meyerschen Gesellschaft eine sogenannte vereinigte

unter dem Geh. Rat von Dorne mit dem Schauspieler Nössel als Regisseur. Sie scheint für Rechnung des Hofs geführt worden zu sein, wurde aber vier Jahre später wieder aufgelöst. 1803 kam zwischen dem Herzogl. Theaterintendanten von Dorne ein Vertrag mit dem Schauspieldirektor Krickeberg auf drei Jahre zustande, nach dem dieser als Hofschauspieldirektor vom 1. Januar bis 1. April in Schwerin, vom 1. Juli bis 1. September in Doberan und die übrige Zeit in Rostock und Güstrow gegen einen jährlichen Zuschuß von 2600 Thlr. zu spielen verpflichtet war. 1806 übernahm der Reichsgraf von Hahn, der bisher einer Privatbühne vorgestanden hatte, auf der sogar Iffland aufgetreten war, die Leitung der Schwerinschen Hofschauspielergesellschaft als Oberintendant und Unternehmer. Er faßte die Sache sehr ernst auf, da er sofort ausführliche Theatergesetze erließ. Trotzdem wurde dieses Verhältnis schon 1808 wieder aufgehoben. Krickeberg trat in seine frühere Stellung zurück. Im nächsten Jahre trat der Schauspieler F. Löwe, der sich jetzt in Lübeck befand, in seinen Kontrakt. 1801 ist er aber schon wieder durch den Direktor Becker ersetzt, dem Arresto und Meyer folgten. Unter letzterem gaben Eßlair, Madame Emil Devrient und deren Schwester Demoiselle Böhler 1818 Gastrollen in Doberan. 1819 trat Franz Severin Christian Diestel unter dem Kammerrat von Flotow an Meyers Stelle mit einem dem Krickebergschen entsprechenden Zuschuß, dem 1820 Lyser nachfolgte, dessen Direktion sich wieder durch verschiedene Gastspiele und eine etwas längere Dauer auszeichnete, erst 1824 trat er zurück. Die Gesellschaft spielte eine Zeit lang ohne Direktion für eigene Rechnung. Später schloß die Intendanz einen Vertrag mit dem Schauspieldirektor Krampe ab. Unter ihm, der abwechselnd in Schwerin, Doberan, Wismar und Güstrow spielte, gewann das Theater einen stetigeren Charakter, da er die Direktion bis 1835 ungestört fortführte. Im Jahre 1836 aber wurde endlich das neuerbaute Theater unter Geh. Hofrat Zöllner als selbständiges Hoftheater eröffnet. (S. N. bei Bärensprung, Gesch. d. Theat. in Meckl.-Schwerin).

Ich habe dieses noch keineswegs vollständige Verzeichnis der nur an einem einzigen Orte wechselnden Truppen hier aufgeführt, weil es einen Begriff giebt von den unzähligen Truppen, die noch immer theaterlos im Reiche herumzogen, trotz der vielen Hof-, National- und Stadttheater, die rasch nacheinander an allen Ecken und Enden, wie Pilze, hervorgeschossen waren. Es ist bei dem mir gestellten Raum ganz unmöglich, auf die ersteren weiter einzugehen; von den letzteren will ich nur noch einige der bedeutenderen hervorheben.

In Oldenburg, wo bis dahin nur Wandertruppen gespielt hatten, wurde 1834 aus der Bremer Gesellschaft des Schauspieldirektors Gerber, der 1819 in Braunschweig als Schauspieler angestellt gewesen war, ein selbständiges Hoftheater unter der Intendanz des Dichters Geheimer Hofrat Starkloff errichtet, den 1842 der Baron von Gall und 1843 der Dichter Julius Mosen ersetzte. „Immermanns Versuch der Wiederbelebung der Dramatik" — sagt E. Devrient — „sollte hier ‚von einem kleinen Winkel Deutschlands' aus unternommen werden. Mosens Befähigung reichte aber nicht an Immermann."

Nachdem in Karlsruhe 1784 eine der hier vorsprechenden Wandertruppen unter Prinzipal Appelt mit dem Titel eines Hofschauspielers angestellt worden war, um einen Teil des Jahres hier zu spielen, was dann mit anderen wiederholt wurde, fand 1810 die Errichtung eines selbständigen Hoftheaters statt.

In Regensburg trat 1779 die Schopfsche Gesellschaft in den Dienst des Fürsten von Thurn und Taxis, vertauschte jedoch später diese Stellung, in der ihr die Truppen von Schikaneder, Waizhofer, Koffka nachfolgten, mit der eines Hoftheaterdirektors bei dem Fürstbischof von Passau.

Eine ähnliche Stellung nahm um dieselbe Zeit der Schauspieldirektor von Hoffmann bei dem Fürstbischof von Salzburg ein.

In Dessau wurde 1798 ein Hoftheater unter dem Intendanten Freiherrn von Lichtenstein gegründet, der dazu die Bossansche Gesellschaft heranzog. Bossan selbst wurde Direktor; und spielte mit der Dessauschen Hofschauspielergesellschaft in Leipzig, Dresden und Magdeburg. 1805 engagierte er Ludwig Devrient, der bei der Langeschen Truppe in Gera seine schauspielerische Laufbahn begonnen hatte. Bei ihm, der ihn aus dem Liebhaberfach ins Charakterfach treten ließ, fing Devrient an seinen wahren Beruf zu erkennen.

Nationaltheater wurden 1782 noch unter Borchers als Direktor in Linz, 1786 unter dem Grafen Egloffstein in Innsbruck, 1790 unter Prinzipal Wothe in Brünn, 1791 unter Hostowsky und Schmidt in Magdeburg errichtet.

In Nürnberg, wo sich in unaufhörlichem Wechsel die Wandertruppen gefolgt waren, darunter die von Porsch, Joseph von Kurz (mit Brockmann) von Böhm, Felix Barow, Appelt, Bulle, Schopf, K. A. v. Weber, Michule mit Costenoble &c., die fast ausnahmlos im alten Opernhaus spielten, ließ der Reichsadlerwirt G. L. Aurnheimer, nachdem er letzteres mit der Konzession erworben, dieses umbauen und eröffnete es am 6. April 1801 als Nationaltheater mit

einer dazu eigens errichteten Truppe. 1805 übertrug er die Direktion auf vier Mitglieder seines Theaters: Eßlair, Reuter, Braun und Eberhard. Eßlair trat schon im nächsten Jahre Schulden halber (seiner ewigen Plage) wieder zurück und verließ Nürnberg. Als Schauspieler ersetzte ihn bald darauf Heinrich Anschütz, der einer so ruhmvollen Zukunft entgegenging.

In Breslau hatte sich unter der Franz Wäserschen Gesellschaft eine gewisse Stetigkeit herausgebildet, da sie von 1771 an hier durch viele Jahre regelmäßig spielte. 1772 wurde durch sie das neuerbaute Theater (das spätere Stadttheater) eröffnet. Wäsers hatten zwei Gesellschaften, von denen die eine hauptsächlich Westfalen und Hannover bereiste. Von 1783 an findet sich bei Reichard nur die zweite aufgeführt, die ihr Hauptdomizil in Breslau hatte und bald darauf unter der Wittwe Barbara Wäser stand. So erschien sie 1786 in Dresden. Damals befanden sich unter den Mitgliedern Namen wie Pauli, Hilscher, Haffner, Koffka. Die Truppe scheint aber schließlich heruntergekommen zu sein, was nach dem 1797 erfolgten Tode der Wittwe Wäser wohl mit zur Gründung eines Nationaltheaters auf Aktien beigetragen haben mag. Die Leitung desselben wurde zunächst dem Professor Hinrich übergeben, der den Schauspieler Maximilian Scholz (geb. 1743 zu Prag), einen der bedeutendsten Schauspieler der Zeit, berühmt in Helden- und Charakterrollen, mit der Regie beauftragte. Engel hat ihn in seiner Mimik verherrlicht und stellte ihn dicht neben Ekhof. 1801 wurde Hinrich durch den Professor Rhode und dieser 1807 durch den Regierungsrat Streit ersetzt. Das Theater gewann eine gute Entwickelung. Tüchtige Kräfte wie Schwarz, Julius, Schmelka, Becker, Leo, Lenz, Anschütz, Scholz, Stawinsky, sowie die Damen Lenz, Scholz, Stawinsky, Unzelmann wirkten daran. 1809 wurde der geniale, in der vollen Kraft seiner Begabung stehende Ludwig Devrient noch gewonnen, der sich und diesem Theater eine Epoche des Ruhms erschloß und demselben bis 1815 erhalten blieb.

IX.

Die ideale Richtung in der deutschen Schauspielkunst. Das Weimarer Hoftheater unter Goethe und Schiller. Ausbreitung der idealen Richtung im Kampfe mit der Natürlichkeitsrichtung. Die öffentlichen deutschen Hoftheater und Stadttheater bis 1850.

Es lag in der Natur gegensätzlicher Bestrebungen, daß die Natürlichkeitsrichtung, nachdem sie über den Konventionalismus des Alexan=

drinerdramas und seiner Spielweise obgesiegt hatte, sich nicht nur zur ausschließlichen und einseitigen Beherrscherin der Bühne aufwarf, sondern sich auch zu Ausschreitungen hinreißen ließ, die sie in Widerspruch mit sich selbst brachten. Der Trieb, zu gefallen und zu überraschen, der auf Beifall gerichtete Ehrgeiz der Schauspieler, verleideten nicht wenige zu absichtlichen und ausgeklügelten Übertreibungen und Überladungen, die sie von der Natur, die sie behaupteten zum Vorbild zu haben, und von der Wahrheit, die sie zu erstreben vorgaben, entfernten. Diese Einseitigkeit und Ausschließlichkeit zeigte sich im Ausschluß des metrisch behandelten Dramas von der Bühne. Indem sie aber die Prosa für die der Natur einzig entsprechende und darum zulässige Form der Sprachbehandlung im Drama erklärte, schränkte sie dieses mehr und mehr auf die Darstellung des gewöhnlichen täglichen Lebens ein. Nicht, als ob es nicht möglich wäre, Dramen von historischer und idealer Bedeutung in Prosa zu schreiben. Verschiedene der Dramen Lessings, die Jugenddramen Schillers, die meisten der Jugenddramen Goethes, die Dramen von Leisewitz, Gerstenberg und mancher anderer beweisen genugsam das Gegenteil. Ich glaube sogar, daß die meisten dieser Dramen durch Übertragung auf die metrische Form nicht gewinnen würden. Selbst den bürgerlichen Dramen Ifflands ist ein idealer Zug nicht abzusprechen, nur daß er sich hier zur moralischen Tendenz verengt hat, wie bei einigen anderen Dichtern zur socialpolitischen. Allein zu leugnen ist nicht, daß jene grundsätzliche Ausschließlichkeit der Trivialität außerordentlich Vorschub geleistet hat. Und wenn die metrische Behandlung allein die Bedeutung eines Dramas gewiß nicht gewährleistet und dieses dabei noch seicht und armselig sein kann, so ist die metrische Behandlung doch immerhin ein bedeutendes Mittel, das Drama auf die ihm mögliche volle Höhe zu heben. Am einleuchtendsten hätte dies bei einem Dichter wie Shakespeare werden sollen, dessen Dramen im eminentesten Sinne ideal und dabei so naturwahr und doch teilweise in Prosa, teilweise in Versen geschrieben sind: die Höhenpunkte derselben aber immer in diesen erscheinen. Wie eingewurzelt das Vorurteil gegen das Versdrama damals war, geht am deutlichsten daraus hervor, daß unsere größten Dichter (Lessing fast bis zuletzt, Schiller und Goethe sehr lange) daran festhielten. War Schiller doch noch zweifelhaft, ob er in Rücksicht auf die Bühne den Wallenstein nicht doch lieber in Prosa schreiben sollte, während Goethe selbst noch die Iphigenie zunächst ganz, den Tasso aber zum Teil in Prosa schrieb. Wenn die Natürlichkeitsrichtung in Deutschland hauptsächlich von der Schauspielkunst ausging, so ging

dagegen die nun ins Leben tretende ideale Richtung von den Dichtern, vom Versdrama aus. Das Zurückgreifen auf den Alexandriner, das besonders von Wien aus versucht wurde, wo die französische Richtung noch immer leidenschaftliche Anhänger selbst unter denen hatte, die auf eine Bühnenreform drangen, war freilich ein Mißgriff. Es konnte nur im Lustspiel des kleinen Genres einigermaßen von Erfolg begleitet sein. In der Tragödie wurden diese Versuche, obschon ihnen ein berechtigter Zug der Zeit zu Grunde lag, selbst noch in Wien, wo sie von dem populären Joseph II. ausgingen, ebenso kühl und ablehnend aufgenommen, als im nördlichen Deutschland, wo sie von Schröder, Reinecke u. a. nachgeahmt wurden. Der Alexandriner, der durch seine antithetische Form und den den Wortwitz begünstigenden Reim dem Lustspiele gewisse Vorteile darbot, mußte den Deutschen eben deshalb in der Tragödie kleinlich, gekünstelt, spielerisch und ermüdend erscheinen. Auch konnte von jenen Vorteilen hier nur selten oder gar nicht Gebrauch gemacht werden. Viel mag noch zu dieser Abneigung beigetragen haben, daß die Schauspieler sich des Vortrags des Alexandriners entwöhnt hatten und ihn mit der naturalistischen Spielweise nicht in Einklang zu bringen verstanden. Nichts hätte näher gelegen, als sich Rat bei den englischen Dramatikern zu holen, die, Shakespeare an der Spitze, jetzt Eingang auf der deutschen Bühne gefunden hatten (freilich immer in Prosa) und ihren Blankvers nachzuahmen. Lessing war wohl der erste, der den Versuch in seinem nicht zur Ausführung gelangten Kleonnis gemacht hat und Brawe hierzu die Anregung für seinen Brutus gab. Dieses war jedenfalls eines der ersten deutschen in Jamben geschriebenen und veröffentlichten Dramen, doch scheint es keinen Anklang gefunden zu haben. 1779 trat Lessing mit seinem in Jamben geschriebenen „Nathan der Weise“, 1787 Dalberg mit seinem viel gegebenen und ebenfalls in diesem Versmaß verfaßten „Mönch von Carmel“, gleichzeitig Schiller mit der metrischen Bearbeitung des „Don Carlos“ hervor. 1797 fing Schiller die Umarbeitung seines Wallenstein in Jamben an. 1798 wurde er in dieser Form schon auf der Bühne zur Aufführung gebracht, 1800 erschien er im Druck. Schiller schrieb während der Arbeit: „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetische rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit, als vorher, selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platze zu stehen schienen, kann

ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft und so muß ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen wenigstens anfänglich concipieren, denn das Platte kommt nirgends so ans Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird. Es scheint, daß ein Theil des poetischen Inhalts in dem Antagonismus zwischen dem Inhalt und der Darstellung liegt." . . . „Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetze behandelt und sie, trotz inneren Unterschiedes in Einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seinen Leser nöthigt, von Allem noch so Charakteristisch-Verschiedenem etwas Allgemeines, Rein-Menschliches zu verlangen." Um dramatisch zu werden, fordert der Vers aber noch eine dementsprechende Behandlung. Der Vorzug des jambischen Verses liegt in der Freiheit, die er hierzu gewährt. Durch sie kann der Ausdruck in ihm zwanglos erscheinen und sein. Doch auch die Art der dramatischen Behandlung kann eine verschiedene sein, weil sie einerseits durch den Stoff, andererseits von dem ins Gefühl übergegangenen Begriff bestimmt wird, den der Dichter vom Dramatischen hat. Man braucht, um sich hiervon zu überzeugen, nur die Verschiedenheit der Behandlung des jambischen Verses bei Lessing, Goethe und Schiller ins Auge zu fassen. Nach allem, was ich hier darlegte, fanden unsere großen Dichter schon in der Zeit einen Zug der zu idealer Auffassung und Behandlung des Dramas und zum Versdrama drängte vor, der aber nur erst vereinzelt und schwächlich auftrat und dunkel wirkte. Sie haben sich aber seiner zu bemächtigen und ihn zu bedeutendem und, was Schiller und Goethe betrifft, zu mustergültigem Ausdruck zu bringen verstanden. Wenn es nun aber auch klassische Muster des Versdramas gab, so gab es darum doch noch keine ihnen ebenbürtige Schauspielkunst, auf eine so große Höhe die Natürlichkeitsrichtung auch diese durch genial beanlagte Darsteller für ihre Zwecke gebracht hatte. Auch sie sollte erst durch unsere beiden großen Dichter mit bewußter Absicht ins Leben gerufen werden, wennschon unabhängig von ihnen in jenem Drange der Zeit und begeistert von ihren und ähnlichen Dichtungen geniale Darsteller wie Fleck, Eßlair, Sophie Schröder und die Unzelmann, eine ebenfalls ideale Richtung verfolgten und durch ihre

Darstellungen großen Einfluß auf den Geschmack ihrer Mitspieler und Zuschauer ausüben mußten.

Goethe traf 1775, ein Jahr nach dem Schloßbrande, der Weimar seines Theaters beraubte, hier ein und wurde rasch der Mittelpunkt seiner Unterhaltungen und seines geistigen Lebens, daher auch des Liebhabertheaters, das sich hier damals zur Erheiterung der Herzogin Amalie bildete, um ihr einen Ersatz für die Darstellungen der Ekhof-Seylerschen Truppe zu verschaffen, deren sie verlustig gegangen war. Dies war um so natürlicher, als Goethe hier anfangs nur als Freund und Gast des jungen Herzogs lebte und seine Aufgabe eine nur gesellige war. Dieses Liebhabertheater war ein aristokratisch-höfisches, so ungebunden es auch dabei zuging. Zu den Darstellern gehörten außer Goethe, der Herzog selbst, die Herzogin Amalia, Prinz Konstantin, das Hoffräulein von Göchhausen, Frau von Rudorf, von Knebel, von Einsiedel, von Seckendorf, Musäus, Bertuch, Bode und die gefeierte Sängerin Corona Schröter. Goethe knüpfte zwar bei diesen Darstellungen an das überlieferte Theater an, stellte ihnen aber bald davon abschweifende dichterische und litterarische Aufgaben. Er griff nach dem alten Fastnachtspiel des Hans Sachs, auf die Stegreif- und Puppenspiele zurück, selbst auf die Maskenkomödie des Aristophanes, indem er „Die Vögel" für seine Bühne bearbeitete. Dazwischen wurden seine ersten dramatischen Versuche im Geschmack des französischen Schäfer- und Lustspiels: „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen" zu erster Aufführung gebracht, sowie das anmutige Schauspiel „Die Geschwister", das er erst der Welt zu entziehen, es ganz für Frau von Stein zurückzuhalten gedachte. Schon in Frankfurt war unter dem Eindruck, der dort in Aufnahme gekommenen Operette das Singspiel „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villabella" entstanden, jetzt folgten noch verschiedene derartige Spiele, wie „Lila" „Jery und Bätely", „Die Fischerin" u. s. w., die nur für das Liebhabertheater gedichtet wurden, worin Einsiedel mit Goethe wetteiferte. Die Vorstellungen fanden teils in Gemächern der verschiedenen Lustschlösser, teils im Parke von Tiefurt, im Ettersburger Walde oder an den Ufern der Ilm, in Weimar aber im Hauptmannschen Hause statt, bis die Herzogin Anna Amalia dafür ein besonderes Gebäude hinter ihrem Palais errichten ließ. Es wurde 1780 zur Feier der Rückkehr des Herzogs von der mit Goethe und Knebel unternommenen Schweizerreise eröffnet. Damals war in Goethe eine große Veränderung vorgegangen. Es war ihm unbehaglich bei dieser Art Leben geworden. Er hatte sich zu bedeutenderen Aufgaben aufzuraffen gesucht,

zu alten, die liegen geblieben waren, und neuen, die ans Licht hervor drängten. Eine Frucht dieses Aufschwungs war die Iphigenia, die, der herrschenden Richtung der Zeit gemäß, in Prosa gedichtet worden war. Diese Dichtung war nicht in Absicht auf die öffentliche Bühne entstanden, vielleicht nicht einmal in Absicht auf das Weimarische Liebhabertheater, sondern hauptsächlich, sich selbst zu genügen. Gewiß aber bot sie sich als ein Mittel dar, dieses Theater auf eine wahre künstlerische Höhe zu heben und auch in der Schauspielkunst etwas Großes zu leisten. Am 14. Februar 1779 war die Dichtung begonnen worden, am 6. April d. J. fand bereits die Aufführung statt. Goethe zögerte nicht, sich als Orest einer so gottbegnadeten Künstlerin als es Corona Schröter war, an die Seite zu stellen. Beide entzückten die Zuschauer, doch auch Knebel als Thoas und Prinz Konstantin als Pylades werden gerühmt. Hiermit war der Gipfel dessen erreicht, was zu erreichen war, und da die Verstimmung Goethes nicht nachließ, so ist es erklärlich, daß das Interesse für dieses auf eine so erstaunliche Höhe getriebene Unternehmen bei ihm gleichwohl erstarb. Des Theaters wollte man aber doch nicht entbehren. Es ist mir unbekannt, wie man gerade darauf verfiel, den in Dresden auf dem Theater am Linckeschen Bade spielenden Bellomo zu berufen, doch eröffnete dieser 1783, zunächst nur versuchsweise, Vorstellungen im kleinen von der Herzogin Amalia erbauten Theater, worauf ein Vertrag auf acht Jahre mit ihm abgeschlossen wurde. Bellomo spielte im Winter in Weimar, im Sommer in Lauchstädt und wohl auch an noch anderen Orten. Obschon man nicht unzufrieden mit ihm war, wurde doch der Vertrag nicht verlängert, doch blieb man mit ihm, der damals nach Graz wanderte, in freundlichem Verkehr. Goethe, der im Sommer 1788 von seiner italienischen Reise zurückgekehrt war, zeigte sich bereit, die Oberleitung eines zu gründenden Hoftheaters zu übernehmen, zumal er in Franz Kirms einen Geschäftsführer gefunden hatte, der verständnisvoll auf alle seine Ideen einging und alle seine Anordnungen und Winke mit größter Zuverlässigkeit und Geschäftsgewandtheit zur Ausführung brachte. Was Goethe auf diesem Gebiete geleistet hat, läßt sich erst richtig beurteilen, wenn man die Verhältnisse in Betracht zieht, unter denen er das jederzeit schwierige Unternehmen antrat. Der jährliche herzogliche Zuschuß war ein nur mäßiger und Goethe setzte seinen Ehrgeiz darein, ihn nicht zu überschreiten, worin Kirms noch weiter ging, insofern er Bedacht auf die Bildung eines Reservefonds nahm. Dabei war Weimar weder eine bevölkerte, noch besonders wohlhabende Stadt. Es stellte sich vielmehr bald heraus, daß dieses

allein die Deckung der Kosten nicht aufbringen könne, daher man, wie die alten Wandertruppen und so auch Bellomo gethan, seine Zuflucht zu den benachbarten Städten nehmen mußte. Goethe scheint es, vielleicht auf den Rat von Kirms, in noch größerem Umfang als Bellomo gethan zu haben, da er das Weimarische Theater außer Lauchstädt, auch Rudolstadt, Erfurt, sowie später Halle und Leipzig besuchen ließ. Wie in Weimar glaubte man auch an fast allen übrigen Orten, die Zuschauer auf die Dauer nur bei niedrigen Eintrittspreisen anziehen zu können. Dies bedingte wieder, die Gagen der Darsteller so tief wie möglich herabzudrücken, was aber natürlich den Gewinn bedeutenderer Kräfte erschwerte, ja es in einem gewissen Umfange unmöglich machte. Von berühmten Namen sah Goethe ohnedies grundsätzlich ab. Es war ihm vielmehr um junge, noch bildsame Talente zu thun, deren er sich auch am meisten annahm. Dazu ließ er es sich angelegen sein, den künstlerischen Geist der übrigen zu wecken und wach zu erhalten, wodurch es ihm wieder gelang, Schauspieler von Talent und Verdienst zum Ausharren in so bescheidenen Verhältnissen zu bestimmen. Man wußte den Vorzug und die Ehre zu würdigen, einem Institute anzugehören, das den größten Dichter Deutschlands zum Oberhaupt hatte. Dies und das billige und dabei gesellschaftlich behagliche Leben in Weimar mußte für die mageren Gehalte entschädigen. Von der Bellomoschen Truppe hatte Goethe nur Domaratius (als jugendlichen Liebhaber), Malcolmi (für ältere Charakterrollen) mit drei Töchtern, von denen die jüngste, Amalia, die berühmte Wolff wurde und Christiane Neumann (geb. 1778 zu Krossen), zurückbehalten, die Goethe nach ihrem frühen Tode als Euphrosyne besungen hat. Dazu traten Amor und Frau (von Bellomo empfohlen) die nur zwei Jahre blieben und der von diesen in Vorschlag gebrachte junge Heinrich Becker (sein eigentlicher Name war Blumenthal), der die Neumann und nach deren Tode in zweiter Ehe Amalia Malcolmi heiratete. Als Regisseur wurde zunächst der Schauspieler Franz Fischer (geb. um 1740 zu Prag) gewonnen, der nach seiner eigenen Angabe sehr vielseitig gewesen sein muß, da er Rollen aller Fächer, besonders aber Liebhaber und Helden sich zu spielen erbot. Er empfahl den noch jungen Genast (geb. 1765 zu Drachenberg in Schlesien), der eigentlich Kynast hieß und fast noch ein Kind zur Wahrschen Gesellschaft in Prag gekommen war. Er war zugleich Sänger und Schauspieler und entsprach den Erwartungen so, daß er zwei Jahre später an Fischers Stelle treten konnte, der dann selbst eine Truppe errichtete, doch bald darauf in traurige Umstände geriet.

Auch der jüngere Demmer, der schon bei Bellomo gewesen war, kehrte mit seiner Frau Karoline zurück. Wichtiger war der Hinzutritt des jungen Vohs, der bald darauf den Don Carlos spielte, des Ehepaars Porsch, dessen liebenswürdige Tochter Vohs heiratete, des jüngeren Beck, eines Bruders des Mannheimer, für den Goethe die Rolle des „Schnaps" schrieb, die Beck sich nur allzusehr zu Herzen nehmen sollte. Das damals ebenfalls eintretende Ehepaar Gatto (der Mann war ein trefflicher basso buffo) trat schon 1793 wieder aus, kehrte aber 1794 zurück und blieb nun drei Jahre. Auch die schöne Demoiselle Rudorf wurde schon 1794 der Bühne wieder entzogen, indem sie den Major von Knebel heiratete. Es geht hieraus hervor, daß es anfänglich schwer wurde einen dauernden Bestand zu gewinnen, sowie andererseits das Repertoire erkennen läßt, wie Goethe ebenso wenig darauf ausging, seine Stellung für sein Dichtertalent auszunützen, als ihm mit Entschiedenheit die Richtung auf das Ideale und das Versdrama zu geben. Er schloß sich damit zunächst an das Repertoire Bellomos und anderer Theater an, ja, man findet bei ihm sogar weniger Versdramen als bei mancher der der Natürlichkeitsrichtung anhängenden Bühnen. Von 1791—96 finde ich von ihm selbst darin nur „Clavigo" „Die Geschwister" den „Großcophta" und den „Bürgergeneral" aufgenommen. „Egmont" erschien erst 1796 und zwar hauptsächlich auf Anregung Schillers, „Iphigenia" 1802, „Stella" 1806 und nach langem Widerstreben „Tasso" 1807. Von Versdramen erschien auf seinem Theater in der ersten Zeit (wenn ich von Singspielen, Opern und Melodramen absehe) einzig „Don Carlos", obschon er damals diesen nicht liebte. Die wenigen Shakespeareschen Stücke die bis 1799 bei ihm zur Aufführung kamen (Hamlet, Heinrich IV., König Johann) waren noch in Prosa übersetzt. Erst 1799 wurde Hamlet in der Schlegelschen Übersetzung gegeben. Immerhin aber wurde schon in der ersten Zeit das Bestreben sichtbar, seinen Schauspielern die richtige Sprachbehandlung des Verses beizubringen. Veranlassung gaben zunächst die Prologe und Epiloge, bald trat noch Don Carlos hinzu, Das Versdrama trug wohl wesentlich dazu bei, daß Goethe mit Recht ein so großes Gewicht auf die Leseproben legte. Sie sollten drei verschiedenen Zwecken dienen. Die erste, sich mit dem ganzen Stücke vertraut zu machen und sich über die Auffassung der verschiedenen Rollen zu einigen. Die zweite, sich von der richtigen Abfassung der Rollen zu vergewissern. Die dritte diente der Feststellung des Vortrags im einzelnen. Das letzte machte bei den schwierigen Stücken, zu denen besonders die Versdramen gehörten, oft 6 und mehr Lese-

proben nötig. Bei der ersten Spielprobe mußte jeder Darsteller seine Rolle schon fest im Kopfe haben, um sich derselben entsprechend ganz frei bewegen zu können. Goethe beschränkte sich anfangs meist auf die Oberleitung und überließ Kirms und Genast die Ausführung seiner Vorschriften. Nur in einzelnen, ihm besonders dringlich erscheinenden Fällen griff er selbst in diese mit ein. Jungen Talenten, wie der verwaisten Christiane Neumann, die fast noch ein Kind ihn anflehte, sich ihrer Ausbildung anzunehmen, widmete er sich trotz seiner vielen anderen Interessen mit Hingabe, auch ließ er sie von Corona Schröter noch unterrichten. Ihre erste bedeutende Rolle war Arthur in „König Johann." Goethe hatte die Rolle mit ihr einstudiert und das Stück selbst in Scene gesetzt. Sie überraschte alle, die sie darin sahen. Rasch entwickelte sie sich zur vollendeten Darstellerin, ebenso schön, als begabt. Ihre rasche körperliche und geistige Entwickelung legte aber vielleicht zu ihrem Tode den Keim. Mit nur 14 Jahren hatte sie sich mit dem Schauspieler Becker verheiratet und konnte sich von ihrem zweiten Kindbett nicht mehr erholen. Eine Stelle in Goethes „Tages- und Jahresheften" sagt von ihr: „Christiane Neumann, von mir unterrichtet, that (in König Johann) wundervolle Wirkung, alle übrigen mit ihr in Harmonie zu bringen, mußte meine Sorge sein. Und so verfuhr ich von vorneherein, daß ich in jedem Stück den Vorzüglichsten zu bemerken und ihm die Anderen anzunähern suchte." Abgesehen von der Richtigkeit dieses von ihm eingeschlagenen Wegs, beweist die Stelle, daß er damals außer auf einen dem Geist und dem Charakter der Rolle entsprechenden Vortrag hauptsächlich auf die Harmonie des Ganzen hinzuwirken suchte. 1794 fand eine Annäherung zwischen Goethe und Schiller statt, welche von ebenso großer Bedeutung für ihre ganze weitere geistige Entwickelung, als für die Weiterentwickelung des Weimarischen Theaters werden sollte, obschon bei großer Übereinstimmung und dem eifrigen Streben einander näher zu kommen, doch eine gewisse Verschiedenheit der Anschauungen beider bestehen blieb. Dies äußerte sich in betreff des Theaters gleich bei dem Gastspiele Ifflands, den Goethe, obschon er ursprünglich allen Gastspielen, die nicht auf Engagement gerichtet waren, abhold war, doch schließlich 1796 dazu nach Weimar eingeladen hatte. Während Schiller (s. S. 273) Iffland damals nur mit großer Einschränkung lobte, war Goethe nur Anerkennung und Bewunderung für ihn, so daß er seine Darsteller aufforderte, ihr Spiel nach dem seinen zu richten. „Es wird bald ein Meister unter uns stehen" — sagte er schon in der Leseprobe zu Egmont — „den ich hauptsächlich berufen habe, um

Euch zu beweisen, wie gut Kunst und Natur sich vereinen lassen. Lauscht seiner Darstellung mit aller Aufmerksamkeit, aber seid nicht schüchtern als Mitwirkende, zeigt ihm, daß unser Streben ein hohes, edles ist und seine Zufriedenheit wird uns nicht fehlen.“ Und in dem Aufsatz über das Weimarische Theater sagt er im Rückblick darauf: „Die Weisheit, womit dieser vortreffliche Künstler seine Rollen von einander sondert, aus jeder ein Ganzes zu machen weiß und sich sowohl ins Edle, als ins Gemeine und immer schön und kunstmäßig zu maskieren versteht, war zu eminent, als daß sie nicht hätte fruchtbar werden sollen.“ Damals wurde sogar für den Fall, daß er sich von Mannheim frei machen konnte, ein Vertrag mit ihm als Schauspieler und Regisseur abgeschlossen. Iffland ging trotzdem später einen viel glänzenderen mit Berlin ein und Karl August und Goethe waren großdenkend genug, ihn seiner Verpflichtung zu entbinden und es ihm keineswegs nachzutragen. — Das wichtigste bei der Verbindung Schillers und Goethes war, daß sie sie beide zu erneuter poetischer Thätigkeit anregte, daß sie neidlos den innigsten Anteil an dem Schaffen und an den Werken des andern nahmen. Dies war besonders auf seiten Goethes zu bewundern, da seine dramatische Produktionskraft damals bedeutend hinter der seines neuen Freundes zurückblieb und dieser fast mehr noch, als er von dem Beifall der Nation umrauscht wurde. Es war unter diesen Umständen natürlich, daß Schiller auch auf das Weimarische Theater einen nicht unbedeutenden Einfluß gewann und dieser der idealen Richtung nur günstig sein konnte. Auch konnten derartige Anregungen bei Goethe, der sich in Italien am Geiste der Antike und Renaissance genährt hatte und der Philosophie jetzt näher getreten war, der idealen Richtung nur förderlich sein. Goethe hat selbst den Anteil, den Schiller an der Hebung der Weimarischen Bühne und der darauf eingeschlagenen Richtung gehabt, wiederholt anerkannt. „Daß ich immerfort, besonders durch Schillers Einwirkung, unsere Bühne im Ganzen und in den Teilen nach Kräften, Verhältnissen und Möglichkeit zu heben gesucht hatte“ — heißt es noch 1815 rückblickend in den Jahresheften“ — „davon war das Resultat, daß sie seit mehreren Jahren für eine der vorzüglichsten Deutschlands geachtet wurde.“ Entscheidend für diesen Aufschwung und dessen Richtung sollten aber seltsamerweise doch erst die Xenien werden. „Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien“ — schrieb Goethe damals an Schiller — „müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere poetische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edeln und Guten umwandeln.“ Dazu bedurfte

es aber, was das Theater betraf, eines entsprechenden Repertoires. „Hier kam uns nun Schiller bedeutend zu Hilfe" — heißt es um dieselbe Zeit an eben der Stelle — „er stand im Begriff, sich zu beschränken, dem Rohen, Übertriebenen, Gigantischen zu entsagen, schon gelang ihm das wahrhaft Große und dessen natürlicher Ausdruck." In der That war Schiller ganz auf dem Wege, jenem Zweck zu entsprechen. 1798 war Wallenstein vollendet. Mit dem Lager konnte am 12. Oktober d. J. das erweiterte und neu eingerichtete Theater in Weimar und die neue Aera eröffnet werden. Es war geradezu ein Ereignis! 1799 folgten die Piccolomini und Wallensteins Tod und Schiller zog nach Weimar herüber. Er widmete jetzt fast seine ganze Kraft dem Drama und dem Theater. Bis 1805 entstanden noch vier große Dramen hohen Stils und mehrere Entwürfe zu neuen, darunter der Torso zum Demetrius, während Goethe, der sich damals mehr Arbeiten auf anderen Gebieten zuwendete nur ein einziges Originaldrama: „Die natürliche Tochter" dichtete. Man mußte daher zur Bereicherung des Repertoires auf noch andere Mittel denken. Gute Übersetzungen waren leichter und schneller zu liefern, als vorzügliche Originalschöpfungen. Man entnahm sie der Vielseitigkeit wegen den verschiedensten Zeiten und Nationen. 1800 erschienen auf der Weimarischen Bühne: Goethes Übersetzung des „Mahomet" und Schillers Übersetzung und Bearbeitung des „Macbeth" neben Maria Stuart, 1801 Goethes Übersetzung des Tancred, neben „Nathan der Weise", 1802 „Ion" von A. W. Schlegel, Schillers Bearbeitung von Gozzis „Turandot", Goethes „Iphigenia", „Alarcos" von Fr. Schlegel und „Die Brüder" nach Terenz von Einsiedel. 1803 „Die Braut von Messina" von Schiller, „Die natürliche Tochter" von Goethe (die diesen vollends mit Herder entzweite). „Die Jungfrau von Orleans" von Schiller (diese verspätet.) „Die Fremde aus Andros" nach Terenz von Einsiedel, „Julius Cäsar" nach Schlegel und „Die Brüder" nach Terenz von Einsiedel. 1804 „Wilhelm Tell" von Schiller und 1805 „Phädra" übersetzt von Schiller und „Othello" von Shakespeare nach Voß.

Das Gelingen der Absicht, dem Weimarischen Theater mit diesem Repertoire eine ideale Richtung zu geben, wurde teils dadurch begünstigt, daß die Bühne damals einen Zuwachs trefflich beanlagter und bildsamer schauspielerischer Kräfte erhielt, teils durch den Umstand, daß, wie Goethe bemerkt: „wir nur vor einem kleinen, genugsam gebildeten Publikum zu spielen hatten, dessen Geschmack wir befriedigen konnten, ja wir durften manches versuchen, uns selbst und

unsere Zuschauer in einem höheren Sinn auszubilden." Ganz ohne Anfechtung blieben alle diese Versuche zwar nicht. „Alarcos" von Schlegel erfuhr sogar Ablehnung. Selbst Goethes „Natürliche Tochter" erregte weniger enthusiastische Bewunderung als befremdete Verwunderung. Es ist auch nicht zu verkennen, daß man bei der eingeschlagenen Richtung hier und da zu weit ging und, was die Dichtung betrifft, Gefahr lief, ins Eklektische und, wie Wachsmuth es ausdrückt, in einen „sublimierten Kunstgeschmack" zu geraten. Selbst Schiller blieb nicht ganz davon frei. Doch gelang es seinem Genius, die Anwandlung, die er in zwei Stücken davon zeigte, siegreich zu überwinden. Bei der Jungfrau lag das Romantische im Stoff und die Stoffwahl war durch die Zeitverhältnisse gerechtfertigt. Indem er die Vaterlandsliebe seiner Landsleute wachrufen und anfeuern wollte, stellte er ihnen in einem ergreifenden Bilde vor Augen, wie die Vorfahren derselben Franzosen, die jetzt ihr Land zu unterjochen strebten, sich selbst gegen einen ähnlichen Eindringling unter dem Schutze der Gottheit siegreich erhoben hatten. Dies war auch der Grund, weshalb dieses Drama damals einen so beispiellosen Erfolg hatte. Anders verhielt es sich mit der „Braut von Messina." Hier zeigen sich zwei einander entgegengesetzte Einflüsse: der antike und der romantische. Wenn man ihre eklektische Verbindung auch als Mißgriff bezeichnet hat, so kann man ihn doch kaum unbegangen wünschen, weil der Schillersche Genius sich darin, besonders in den der Antike nachgeahmten Chören, aufs Herrlichste und Mächtigste offenbart hat. In Tell zeigt sich der Dichter von diesen Anwandlungen wieder ganz frei und auf der vollen Höhe seiner Kunst.

Zu den schauspielerischen Erwerbungen, die das Weimarische Theater inzwischen gemacht hatte, muß an erster Stelle die Tochter des Bibliothekars der Herzogin Amalia Caroline Jagemann (wahrscheinlich 1778 geboren) genannt werden, die zu ihrer Ausbildung an das Mannheimer Theater geschickt worden war, wo sie Ifflands Schülerin wurde. Sie verließ gleichzeitig mit diesem die Mannheimer Bühne. Gleich begabt als Sängerin, wie als Schauspielerin, trat sie in Weimar am 8. Februar 1797 zum erstenmale als Oberon in der gleichnamigen Oper von Wranitzky auf. Ihre Schönheit und ihre sich rasch entwickelnden Talente machten sie zum Lieblinge des Publikums und zur auserwählten Freundin des Herzogs, was ihr am Theater eine Ausnahmestellung gab. Goethe scheint ihr nicht immer zu Willen gewesen zu sein, was später, als ihr Einfluß als Frau von Heygendorf den seinen überwog, zu Kollisionen führte. Nach Pasqué hatte sie schon

1708 die Oper völlig in Händen, worin sie von dem berühmten Bassisten Strohmeyer unterstützt wurde. Sie war die erste Darstellerin der Elisabeth, spielte aber auch die Maria Stuart. Nicht minder wird sie als Prinzessin in Tasso, als Thekla und anderen Rollen gerühmt. Neben ihr müssen zunächst die Schauspieler Joh. Jac. Graff (geb. 1768 zu Georgenthal bei Colmar) und Friedr. Haide (geb. um 1770 in Mainz) genannt werden. Schiller und Goethe schätzten beide sehr hoch. Graff war der erste Wallenstein, Haide hatte sich so in Heldenrollen emporgearbeitet, daß Schiller ihm die Rolle des Wilhelm Tell anvertraute, worin er große Anerkennung fand Zunächst hatte Schiller für den Wallenstein Schröder zu gewinnen gesucht. Da dieser aber zögerte und schließlich abschrieb, die Rolle auf Graff übertragen, der ihn so befriedigte, daß er infolge davon eine geheime Zulage von 104 Thalern jährlich erhielt, was zu jener Zeit in Weimar sehr viel war. Die bedeutendste Erwerbung, die allerdings erst in das Jahr 1803 fiel, war aber unstreitig die des jungen Schauspielers Alexander Wolff. 1783 in guten Verhältnissen zu Augsburg geboren, hatte er hier gelehrte Bildung empfangen, fühlte sich aber zur Bühne hingezogen, der er auch als Dichter gedient hat. Seine „Preciosa“ geht durch Webers charaktervolle Musik noch heute mit Erfolg über die deutsche Bühne. Goethe sagte von ihm, daß er der einzige von seinen Schülern gewesen sei, der sich ganz nach seiner Lehre gebildet habe. Er spielte sehr bald die größten Rollen im Fache der Liebhaber und jugendlichen Helden. Er war es, der Goethes Tasso selbst einstudiert und auf die Bühne gebracht hat. Auch richtete er Hamlet in der Schlegelschen Übersetzung für diese ein. Seine Gattin Amalia, geb. Malcolmi und geschiedene Becker, war nach Christiane Neumann die von Goethe bevorzugteste Darstellerin, besonders nach Abgang von Madame Vohs, der sie unstreitig überlegen war. Sie spielte mit gleichem Erfolge Klärchen und die Eboli, Iphigenia und Maria Stuart, die Prinzessin in Tasso und die Isabella in der Braut von Messina, die Jungfrau von Orleans und die Shakespearesche Julia. Gleichzeitig mit Wolff trafen der 1775 geborene Ludwig Oels und der nicht minder begabte Grüner bei der Weimarischen Bühne ein. Goethe erzählt, wie er mit diesem und Wolff „gründliche Didaskalien begonnen und so auch sich selbst erst die Kunst, aus ihren einfachsten Elementen entwickelt und an den Fortschritten beider Lehrlinge sich nach und nach emporstudiert habe“, so daß er jetzt erst selbst „klarer über ein Geschäft geworden sei, dem er sich bisher nur instinktmäßig hingegeben hatte.“ In der That sind seine „Regeln für Schau-

spieler“ gerade damals (1803) entstanden. Obschon diese Regeln im allgemeinen das Richtige treffen, so zwangen sie bei peinlicher Beobachtung den Schauspieler doch im einzelnen in eine gewisse Enge, die ihn der Freiheit der Bewegung zu berauben und in den Konventionalismus der älteren französischen Bühne zurückzuführen drohte. Daß die Weimarischen Darstellungen später hierunter gelitten haben mögen, läßt sich aus der Frage erkennen, die der berühmte Eßlair 1816 in Stuttgart an den jüngeren Genast richtete: „Spielt Herr von Goethe immer noch Schach mit seinen Schauspielern? — Nun, ich meine, ob sie noch immer dastehen müssen, wo er sie hinstellt?“ Auch die Feststellung der Länge der Pausen für die verschiedenen Interpunktionszeichen, die er später bei Aufnahme des spanischen Dramas einführte, weist darauf hin. Er hatte ganz recht zu verlangen, daß die Darsteller einer Scene in jedem Augenblicke ein künstlerisch angeordnetes Bild zu veranschaulichen hätten, doch wäre dabei jede in die Erscheinung tretende Berechnung, jeder Zwang zu vermeiden gewesen, denn sein Dichterwort:

„Man fühlet Absicht und man ist verstimmt!“

hat auch hier seine Geltung. Auch hätte es mehr im malerischen, als im plastischen Sinne geschehen müssen, wozu er wohl nur durch die wenige Personen umfassenden, von der Antike beeinflußten und die französischen und spanischen Stücke bestimmt worden ist. Die figurenreichen und bewegten Schillerschen und Shakespeareschen Dramen, sowie seine eigenen früheren vertragen es nicht. Auch hatte er selbst Wallensteins Lager nach dem malerischen Prinzipe mit großem Erfolge in Scene gesetzt. Es begreift sich darnach, warum ihn in späterer Zeit das spanische Drama so anziehen und seine frühere Begeisterung für Shakespeare erkalten mußte. Doch trat dies alles erst nach Schillers Tode bei ihm entschieden hervor. Dieser traf ihn aufs Tiefste. Er suchte Trost in dem Bemühen, die Werke des großen Toten so vollendet wie möglich zur Darstellung zu bringen. Er suchte ihn mit der Einführung des Lieds von der Glocke auf der Bühne noch besonders zu ehren. Sie wurde am 5. Mai 1806 zur ersten Feier seines Todestags mit drei Akten aus Wallenstein und dem herrlichen Epilog von Goethe zur Darstellung gebracht. Doch sollte dieses Jahr durch die unglückselige Schlacht bei Jena über Goethe, Weimar, das Weimarer Theater, ja über ganz Deutschland Trauer und Not bringen. Goethes dadurch mit veranlaßte Heirat veränderte noch überdies dessen Leben. Das Theater sollte schon eingehen. Der Geheime Rat Voigt erklärte bei Abwesenheit des Herzogs keinen Zuschuß weiter bewilligen

zu können. Kirms aber rettete es, indem er durch seinen Reservefonds darthat, daß er dessen noch längere Zeit nicht bedurfte. Doch auch das folgende Jahr trug ein schwer zu verwindendes neues Unglück im Schoß. Die edle Herzogin Amalia wurde ihrem Wirkungskreise und dem Weimarer Leben entrissen. Goethe scheint gesucht zu haben, seinen Schmerz in rastloser Thätigkeit, auch für das Theater, zu betäuben. Er fand zu letzterem neue Anregung in der Darstellung und Aufnahme seines Tasso, den Wolff heimlich einstudiert hatte, und in dem Erfolge, den das Weimarische Theater bei einem Gastspiele in Leipzig auch bei der Kritik errang. Mahlmann hob das Zusammenspiel, das Streben nach dem Idealen als dasjenige hervor, was diese Gesellschaft vor den berühmtesten anderen Theatern auszeichnete. Dies mußte, soweit es nicht schon geschehen war, die Augen aller Theaterfreunde auf Weimar hinlenken und Goethe in dem Fortschreiten auf dem eingeschlagenen Wege bestärken. Er war sich der Richtigkeit seines Verfahrens auch selbst bewußt, da er nach der Darstellung des Tasso zu den Darstellern mit stolzer Befriedigung sagte: „Nun sind wir da angekommen, wohin ich Euch haben wollte. Natur und Kunst sind jetzt auf das Engste mit einander verbunden.“ Das Spiel in der Tragödie schien sich so verändert zu haben, daß Iffland, der früher so gut in das Ensemble derselben gepaßt hatte, als er 1812 zum letztenmale nach Weimar kam, es ablehnte, den Wallenstein, wie man ihn bat, hier zu geben, weil, wie Genast sagt, er am besten selbst fühlte, in den Rahmen der Weimarischen Tragödie, „weder in Rhetorik noch Plastik zu passen“, was er im Freundeskreise auch selbst unumwunden zugegeben habe. — Schmerzlich berührte es Goethe, daß Wolffs ihn 1816 treulos verließen und die Sache mit solcher Heimlichkeit betrieben hatten, daß er von der Nachricht ganz überrascht wurde. Wolffs waren 1811 von Iffland zu einem Gastspiel eingeladen worden, doch würde er Goethe nie diesen Schmerz bereitet haben. Das war dem Grafen von Brühl vorbehalten, obschon er sich einen Verehrer und Freund Goethes nannte. Trotz allen Erfolgen hat es Goethe und seinem Theater nicht an Anfechtungen gefehlt. Sie gingen zunächst von dem Kotzebueschen Kreise aus, so sehr er auch dessen Stücke begünstigt hatte. Kotzebue konnte es nicht verwinden, daß Goethe ihn nicht in seinen häuslichen Umgang zog. Später scheint es besonders die Jagemann gewesen zu sein, die ihm entgegenarbeitete. Der ältere Genast behauptet, es habe schon seit lange eine Spannung zwischen ihr und Goethe bestanden. 1813 stellte man ihm, (nach Ed. Devrient angeblich um ihn zu entlasten), den Oberhofmarschall Edeling zur

Seite. Goethe soll bei den Konferenzen gethan haben, als ob Edeling Luft wäre. 1817 wurde, nach Genast, Goethe zum Intendanten, sein Sohn zum Direktor, Oels zum Regisseur ernannt. Genast wurde pensioniert. Er glaubte, es Goethe nicht verheimlichen zu sollen, daß es nur das Vorspiel größerer Veränderungen sein werde. Nur wenige Monate später sollte die Gelegenheit dazu kommen. Ein Schauspieler, Karsten, hatte einen Pudel für die Hauptrolle des Melodramas „Der Hund des Aubry" abgerichtet. Man mutete ihm nun zu, dieses Stück zu geben. Goethe steifte sich auf einen Paragraphen der Theatergesetze, es zu verweigern, obschon er ja selbst einen Pudel, allerdings nur symbolisch auf die Bühne bringen sollte. Da er nichts damit ausrichtete, erklärte er, nichts mit der Bühne mehr zu thun haben zu wollen und reiste nach Jena. Wenn er an seine Unentbehrlichkeit geglaubt haben sollte, so täuschte er sich — man nahm ihn beim Wort und entließ ihn. Graf von Edeling war nun allein Direktor, wurde aber schon 1818 durch den Kammerherrn von Vitzthum in der Intendanz ersetzt. Hofrat Kirms blieb in seiner Stellung. Die meisten der schauspielerischen Kräfte blieben der Bühne erhalten. Erst 1821 gelang es der Frau von Heygendorf ihren Günstling Strohmeyer an die Spitze des Theaters zu bringen. Er trat als künstlerischer Direktor an Vitzthums Stelle und suchte, dem Institut den alten Ruf zu wahren; auch gewann er verschiedene beachtenswerte neue Talente, so Leo und den jungen Laroche der noch eine so glänzende Rolle spielen sollte. Der Brand des Theaters setzte 1825 der alten berühmten Unternehmung plötzlich ein Ziel. Doch blieb bis zum Tode Carl Augusts sonst alles beim alten. Dieser machte der theatralischen Herrschaft Strohmeyers und seiner Beschützerin ein Ende. Beide zogen sich von der Weimarischen Bühne und Weimar zurück. Intendant wurde der Oberhofmarschall von Spiegel — ein etwas pedantischer Herr. Durch ihn wurde 1829 das junge Genastsche Ehepaar berufen. Als Genasts in Weimar eintrafen, fanden sie in dem neuen Hause noch ein treffliches Ensemble. „Die alten Schüler Goethes, Graff, Haide, Lortzing" (heißt es bei Genast „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers") waren noch ziemlich kräftig, Oels hatte noch nichts von dem Schmelz seiner Stimme verloren, Durand sich in seiner Kunst sehr vervollkommnet. Laroche war, was das Charakterfach im Lustspiel anlangte, wohl das bedeutendste Talent der damaligen Weimarischen Bühne. Welch eine ausgezeichnete Leistung war sein Mephistopheles! Ich habe diese Rolle nie vortrefflicher spielen sehen. — Seidel war ein ausgezeichneter Komiker. Frau Durand (frühere

Engels) und Frau Seidel waren höchst verdienstvolle Schauspielerinnen, Fräulein Lortzing eine jugendliche Liebhaberin mit einem wunderschönen Organ und reizender Persönlichkeit . . .“ Am 22. März 1832 starb Goethe. Am 27. fand eine Totenfeier für ihn im Theater statt. Tasso wurde mit einem Epilog vom Kanzler Friedrich von Müller gegeben.

Goethes Bühnenthätigkeit war keine vergebliche. Die von ihm mit ins Leben gerufene und so hoch geförderte ideale Richtung wirkte nicht nur auf der Weimarischen Bühne fort, sondern übte auch einen bedeutenden Einfluß auf die übrigen Bühnen aus. Es konnte dabei freilich nicht fehlen, daß sie hier mit der überlieferten Natürlichkeitsrichtung in Konflikt geriet, was, bald mehr, bald weniger, zu einer unausgeglichenen Spielweise führte. Auch verlor sie mit der Zeit an Reinheit und Strenge. In jeder Kunst bedarf es einer unablässigen, gewissenhaften Übung und Fortbildung, wenn sie nicht sinken oder entarten soll. Wie vielmehr bei einem so vielköpfigen künstlerischen Unternehmen wie das Theater, das einem so großen Wechsel des Personals und den Einflüssen des Alters mehr als jedes andere ausgesetzt ist. Und doch fehlte es hieran, wennschon in verschiedenem Grade und Umfange, an den meisten Theatern. Kein Wunder, daß Stilvermischungen, Stilentartungen, Stillosigkeit und Schlendrian eintraten. Man hat eher zu staunen, wie sehr die Tradition nichtsdestoweniger nachwirkte, wie das Ganze bei solcher Lockerung meist noch zusammenhielt.

Von den Theatern, bei denen die Natürlichkeitsrichtung seit lange schon herrschend gewesen und zu großer Ausbildung und Blüte gelangt war, nimmt das Hamburger unstreitig die erste Stelle ein. Nach Schröders Rücktritt übernahm 1815, wie wir sahen, der als Schauspieler vorzügliche Jacob H. Herzfeld (geb. 1763 zu Dessau) (auf Empfehlung Schröders) mit Friedr. Ludw. Schmidt (geb. 1772) die Pachtung und Leitung des Schröder und seiner Stiefschwester Unzer gehörigen Theaters. Die schwierige Aufgabe war von beiden, besonders, wie dessen Denkwürdigkeiten beweisen, von Schmidt mit großem Ernste ergriffen worden. Sie widmeten ihr all ihre Kraft. Auch fehlte es ihnen nicht an Zeichen der Anerkennung, wenn auch nicht an Angriffen einer tadelsüchtigen Kritik, an der Hamburg damals keinen Mangel litt. Das Personal, mit dem sie begannen, bestand außer ihnen, dem Ehepaar Kühne, Lenz, Weiß, Günther, Gley, Louise Unzer, Mad. Reinhold und Mad. Marschall. Bald sollten sich aber wegen des Theatergebäudes, das klein, schlecht zu-

gänglich, ungenügend eingerichtet und beleuchtet war, Klagen erheben, weil es den Verhältnissen einer so großen und reichen Stadt, wie Hamburg geworden war, nicht mehr entsprach. 1821 trat eine Anzahl kunstliebender und gemeinnützig denkender Männer zusammen, um einen Aktienverein zu dem Zwecke zu gründen, ein neues, den Bedürfnissen der Stadt entsprechendes Schauspielhaus zu erbauen und in brauchbarem Zustande zu erhalten. Die Schröderschen Erben, die auf die öffentliche Darstellung dramatischer Werke ein Monopol zu besitzen glaubten, suchten diesen Plan nach Kräften zu hintertreiben, erreichten aber nichts weiter, als die Ausführung etwas zu verzögern. 1825 wurde der Aktienunternehmung die Bauerlaubnis erteilt, worauf die Erben sich begnügten, Garderobe, Bibliothek und Mobilien an die dermaligen Pächter des alten wie des neuen Theaters — an Stelle Herzfelds war inzwischen der Schauspieler Lebrun (geb. 1792 zu Halberstadt) getreten — für die Summe von 60 000 Mk. C. zu verkaufen mit der Verpflichtung, jährlich noch 4000 Mk. C. an die von Schröder gegründete Pensionskasse zu entrichten. Das alte Schauspielhaus selbst übernahmen die Besitzer des Baugrundes für 30 600 Mk. C. Das neue Theater wurde am Dammthore auf staatlichem Grunde, angeblich nach Plänen des berühmten Baumeisters Schinkel, erbaut. Doch war aus ökonomischen Rücksichten so viel von diesen Plänen aufgegeben worden, daß Schinkel den Bau durchaus nicht als von ihm herrührend anerkennen wollte. Es war hierdurch nach Außen ganz unansehnlich und, was die Nebenräume betrifft, auch ungenügend geworden, da man zu beiden Seiten geschäftliche Anlagen, Krämerladen und Schänken, hineinverlegt hatte. Es wurde am 3. Mai 1827 Abends $^1/_2$7 Uhr mit Webers Jubelouverture eröffnet, der ein Prolog von Prätzel und Goethes Egmont folgten. Die Titelrolle spielte Jacobi, Oranien Lebrun, ein vorzüglicher Schauspieler, besonders im Lustspiel als Bonvivant, Jansen Schmidt, ein vortrefflicher Darsteller von komischen Charakterrollen, und Dem. Peche das Klärchen. Die Eintrittspreise waren für den Platz im 1. Rang und Parket 2 Mk. 4 Pf., im 2. Rang 1 Mk. 12 Pf., im 3. Rang 1 Mk. 8 Pf., im Parterre 1 Mk. 4 Pf., auf der Galerie 8 Pf. Das Personal bestand außer den beiden Direktoren, die Meister in ihrem Fache waren, aus dem jüngeren Herzfeld (für zweite Liebhaberrollen), Schäfer und Gloy (für Väterrollen), Mädel (für jugendlichkomische Rollen), Dupré (für Episoden), Lenz (für Helden), Jacobi (für erste Helden und Liebhaber), Jost (für Charakterrollen), Schrader (für bürgerliche Väter), Mad. Lebrun (für Heroinen), Mad. Mevius

(für Anstandsrollen), Mad. Marschall (für Mütter), Carol. Lenz (für heitere und zärtliche Liebhaberinnen), Therese Peche (für tragische Rollen). Die letztere (12. Oktober 1806 zu Prag geb.) war eben erst gewonnen worden. Sie betrat in Prag unter Holbein die Bühne, kam später zu Ringelhardt nach Bonn, wo sie A. W. v. Schlegels Interesse erregte. Er kam kurze Zeit später nach Hamburg, um sich von ihren Fortschritten zu überzeugen. Von den Darstellungen, die er hier damals gesehen, bot Schillers Kabale und Liebe das beste Zusammenspiel, das nach ihm in bürgerlichen in Prosa geschriebenen Stücken noch das alte energievoll charakteristische geblieben war. Die Darsteller folgten noch zum Teil den Weisungen Schröders. Als besonderer Fehler sei das schlechte Memorieren hervorgetreten. Obschon man den „Kaufmann von Venedig“ zu Ehren Schlegels angesetzt hatte, verunglückte schon deshalb die Darstellung. Therese Peche scheint die einzige gewesen zu sein, die die Verse gut und im Charakter der Rolle gesprochen hat. Sie entwickelte sich rasch zu einer vorzüglichen Schauspielerin. Zimmermann verglich sie mit Christiane Neumann. Sie war das, was sie wurde, ohne die Weimarische Schule und im Gegensatz zu ihren damaligen Mitspielern. Schmidt stand dem künstlerischen, Lebrun mehr dem technischen Teile des Theaters vor. Man hat Schmidt vorgeworfen, sich mehr für die Oper, als für das Schauspiel, mehr für die Heranziehung und Ausbildung der Schauspieler, als für ein gutes Repertoire interessiert zu haben. Dies ist nicht ganz richtig. Er gab vielleicht aus Kassenrücksichten dem Geschmack der Hamburger zu sehr nach, war aber selbst ein zu leidenschaftlicher Schauspieldichter, um kein genügendes Interesse am Schauspiel und am Repertoire haben zu können. Er klagte die Hamburger nicht ohne Grund an, dem höheren Drama nicht genug Teilnahme zu schenken. Die erste Darstellung des Goetheschen „Tasso“ brachte nur 234 Mark ein. Er unterließ es aber, zu untersuchen, inwieweit ungenügende Darstellungen daran Schuld trugen. Dafür bewährte sich seine Regie und Lehrkraft im bürgerlichen Schauspiel, Konversationsstück und Lustspiel. Viele bedeutende Schauspieler haben später bekannt, ihm hierin viel zu danken gehabt zu haben. Er selbst bewies, daß Kleists in Weimar durchgefallener „Zerbrochener Krug“ einer großen Bühnenwirkung fähig wäre. Sein Dorfrichter Adam war eine Meisterleistung. Als Gäste führte er den Hamburgern Emil und Doris Devrient, Sophie Schröder, Auguste Crelinger, Theodor Döring, Friedr. Dahn, Ludwig Devrient, Marr, Ed. Schütz, Raimund, Baison, Gustav Räder, Charl. v. Hagn, Amalie Haizinger, Julie Gley, Carl Seydelmann u. v. a. vor. Es

blieb aber nicht immer beim Gastspiele. Verschiedene der hier Genannten hat er für länger zu fesseln verstanden. Sie erlangten zum Teil hier erst den Ruf, der sie für andere Bühnen begehrenswert machte. — Schmidt war einer der ersten, der den ersten Teil von Goethes Faust zur Aufführung brachte. In seinem Repertoire finden sich außer Goethe, Schiller, Kleist, Oehlenschläger, Auffenberg, Raupach, Holtei, Charlotte Birch-Pfeiffer, Töpfer, Bauernfeld, Raimund mit ihren beliebtesten Werken verzeichnet, — doch auch die Possen von Räder und Nestroy und Karls Staberliaden. Ja er ließ selbst den Improvisator Langenschwarz, den Athleten Rappo, den Tiermimiker Jocko-Corello, den Bauchredner Alexandre ihre Künste auf der Bühne zum besten geben. Das Verhältnis zu Lebrun wurde wegen dessen unverbesserlicher Neigung zum Trunke auf die Dauer unhaltbar. 1836 trat Julius Mühling (geb. 1793 zu Peine), der, wie wir sahen, vorher Direktor der vereinigten Theater von Köln und Aachen gewesen war, an seine Stelle. Die Darstellung der klassischen Stücke wurde dadurch nicht eben besser. Doch auch die des bürgerlichen Dramas glitt allmählich von ihrer früheren Höhe herab. Schmidt, Schäfer und Mad. Lebrun, die bei der Bühne geblieben war, waren jetzt die einzigen aus der Schröderschen Zeit. Das Ensemble lockerte sich mehr und mehr. Es war die Zeit der Übersetzungen aus dem Französischen. In Paris standen sich damals der von einem reformatorischen Geiste beseelte Victor Hugo mit seinen Tendenzdramen und der bühnengewandte Scribe gegenüber, der bei großem Talent die Bühnendichtung auf industrielle Weise betrieb, den Schauspielern Rollen schrieb und für das Unterhaltungsbedürfnis der Reichen und Vornehmen auf möglichst geistreiche und dabei unverfängliche Art zu sorgen bemüht war. Die Dichter des jungen Deutschlands, von dieser doppelten Richtung beeinflußt, suchten sich von dem einen den Geist, von dem andern die Form und die Mache anzueignen. Hamburg besaß damals den bedeutendsten dieser Dichter, Gutzkow, in seinen Mauern; daneben einen der fruchtbarsten deutschen Lustspieldichter der Zeit, den früheren Schauspieler Karl Töpfer (geb. 1792 zu Berlin), und noch einen dritten Dichter, der mit ungleich tieferem Geiste und trotziger, rücksichtsloser Energie sich einen eigenen Weg zu bahnen suchte. Wenn es ein Glück war, drei solche Talente zu seiner Verfügung zu haben, so war es in Bezug auf Gutzkow und Hebbel, deren Stücke hier und da auf starke Widersprüche und Bedenken stießen und keineswegs alle Erfolg hatten, gewiß ein Verdienst, ihnen die Bahn gebrochen zu haben. Und wenn ihre Stücke auch nicht sofort in allen Teilen eine

gute Aufführung fanden, so mußten sie doch bei den Darstellern und dem Publikum ein neues und tieferes Interesse erregen. Je mehr das eigene Personal aber gesunken war, desto mehr nahmen die Direktoren zu den Gastspielen ihre Zuflucht, so daß Hermann Uhde in seinem instruktiven Buche „Das Stadttheater in Hamburg. 1827—1877“ geradezu sagen konnte: von 1837—1841 sei (in Oper und Schauspiel) durchschnittlich auf jeden Abend ein Gastspiel gefallen, da an nicht wenigen Abenden zwei bis drei Gastspiele zugleich stattfanden. Am 1. April 1840 feierte Schmidt sein 25jähriges Jubiläum als Direktor des Hamburger Stadttheaters, ein Jahr später trat er von der Bühne zurück und nur zwei Wochen darauf setzte der Tod seinem Leben ein Ziel (13. April 1841). Die neue Direktion Mühling-Cornet ließ den Zuschauerraum etwas erweitern und renovieren. Sonst konnte die Eröffnung ihrer Vorstellungen nur wenig Hoffnung erregen. Wurde doch bei einer der ersten, der des Spektakelstücks „Die Weiber im Harnisch“, ausdrücklich bemerkt, daß es zur Hebung des rezitierenden Dramas ausgewählt worden sei. Löblicher war, daß sie aus freien Stücken den Verfassern von Originaldramen einen Anteil vom Ertrage der 12. Vorstellung zusicherten, was später auf die 10., ja in einzelnen Fällen auf die 7. herabgesetzt wurde. Es war aber keineswegs, wie Uhde glaubt, der erste Versuch dieser Art, wohl aber war es der erste, der einen entschiedenen Erfolg hatte. Das 1843 ins Leben tretende Thaliatheater suchte dem Stadttheater damit sofort Konkurrenz zu machen. Es stellte den Dichtern die halbe Einnahme der 8., 20., 30. Vorstellung in Aussicht. Am 10. März 1844 sicherten die Hofbühnen von Berlin und Wien den Autoren 10% aller Einnahmen ihrer den ganzen Abend füllenden neuen Stücke zu. Am 7. April 1847 minderte Küstner diese Tantième auf 7% herab. Diese Beispiele bewirkten auch bei den anderen Bühnen Nachfolge. Dagegen verschlossen sich alle der Forderung, auch die Autoren früherer, aber noch auf dem Repertoire befindlicher Stücke an diesen Vorteilen teilnehmen zu lassen. — Der 1842 ausbrechende große Hamburger Brand zog, obschon er das Theater nicht unmittelbar mit betroffen hatte, es doch bedeutend in Mitleidenschaft. Es gelang aber, das Personal, bis auf wenige Ausnahmen, zusammenzuhalten. Besonders nützlich erwies sich damals das Gastspiel des Charakterdarstellers Carl Grunert (geb. 1810 zu Leipzig), den man aus Hannover berufen hatte, wo er von 1834 an angestellt war. Er wurde bis 1846 als Mitglied gewonnen. Zu einer bedeutenderen Hebung kam es unter dieser Direktion aber weder im Schauspiel, noch in der Oper, wenn es auch nicht an einzelnen

großen Erfolgen fehlte, wozu u. a. die Gastspiele der Jenny Lind und der Fanny Elßler, sowie die Darstellungen des Rienzi, unter Leitung des Komponisten, und der Antigone Veranlassung gaben. Bei der sich damals ankündigenden politischen Erregung mußten natürlich die Dramen im Vordergrunde stehen, die ihr entsprachen, zu ihnen waren noch die von Laube und Prutz getreten. Daneben nahmen die Bühnenbearbeitungen von Charlotte Birch-Pfeiffer einen sehr breiten Raum ein. Schon am 12. März 1845 hatten die Direktoren, angeblich wegen überhandnehmender Konkurrenz, den erst 1847 ablaufenden Pachtvertrag gekündigt. Diese Konkurrenz ging hauptsächlich von Maurice, dem Direktor des auf Aktien gegründeten Thaliatheaters, aus. Charles Schwartzenberger, gen. Maurice, (geb. 1805 zu Ayen in Frankreich), war zeitweilig bei seinem Vater, der einer Likörfabrik vorstand, beschäftigt gewesen, 1827 übernahm er aber in Hamburg eine Sommerbühne mit Tivoli und 1843 das Thaliatheater. Für ihn war das Theater eben nur ein kaufmännisches Unternehmen, das er dementsprechend mit allen dazu tauglichen Mitteln betrieb. Als nun nach der Kündigung Mühling-Cornets das Stadttheater für die Verpachtung eine Konkurrenz ausschrieb, meldete sich auch Maurice, der in dem Berliner Bonvivant Louis Schneider dazu einen Partner gefunden hatte. Doch auch Mühling-Cornet hatten neue Anerbietungen gemacht. Das Komitee entschied sich aber für jene und machte es von der Bedingung abhängig, daß das Stadttheater nicht mit dem Thaliatheater irgendwie verbunden werden dürfte. Schneider trat auf Wunsch des preußischen Königs von der Sache wieder zurück, nachdem er in Baison, der sich ebenfalls um das Stadttheater bewarb, einen Stellvertreter gefunden hatte. Am 28. März 1847 verabschiedete sich die alte Direktion, am 21. April eröffnete die neue in dem inzwischen renovierten Hause ihre Vorstellungen. Der Name J. B. Baisons (1812 zu Hattersheim bei Mainz geboren), der sich schon durch verschiedene Gastspiele als guter Charakterdarsteller eingeführt hatte und bei den Hamburgern große Beliebtheit genoß, hatte für die neue Direktion ein günstiges Vorurteil erweckt. Sie war aber aus zu verschiedenem Holze, als daß die Verbindung von Dauer sein konnte. Maurice arbeitete trotz der übernommenen Verpflichtung von Anfang an auf die Verschmelzung beider Theater hin, was nur an den von ihm dafür an Baison gestellten und zu hoch befundenen Forderungen scheiterte. Maurice trat noch in demselben Jahre aus und der Sänger Wurda an seine Stelle. Das Unternehmen hatte bisher unter dem Mangel guter

schauspielerischer Kräfte gelitten. Man war, wenigstens im Schauspiele, fast nur auf Gastspiele angewiesen gewesen, um einige Anziehungskraft ausüben zu können. Dazu kam nun noch die Ungunst der Zeitverhältnisse. Der Schleswig-Holsteinische Krieg, die politische Erregung der Zeit nahmen das ganze Interesse gefangen. Alle Geschäfte stockten, nicht am wenigsten der Besuch des Theaters, das selbst von der Bewegung ergriffen wurde. Für das Theaterjahr 1848/49 hatte sich ein Ausschuß gebildet mit dem ausgesprochenen Zwecke, die Interessen der Schauspieler gegen die Direktion zu vertreten. Die Errungenschaften, welche damals auf dem Gebiete des politischen Lebens gemacht wurden, oder die man doch gemacht zu haben glaubte, riefen ähnliche Bestrebungen auch am Theater hervor. An allen Ecken und Enden tauchten Vorschläge und Schriften auf, die eine Reform des Theaters bezweckten und in denen die Zustände desselben aufs schwärzeste dargestellt wurden. Dies geschah auch in Hamburg, wo sich eine größere Zahl jüngerer, aufstrebender Schriftsteller zusammengefunden hatte. Rudolf Gottschall und Feodor Wehl machten sich zu ihren Stimmführern, Töpfer schloß sich ihnen mit seinen Ratschlägen an. Er hatte von dem damaligen deutschen Theater, so sehr es ihn begünstigt hatte, eine sehr niedrige Meinung. Er stellte es ganz gegen das französische zurück. Er übersah völlig, wie verschieden die Verhältnisse bei uns und in Frankreich waren. In Frankreich zog man immer nur das Theater der Residenz, ja bis dahin eigentlich nur das Théâtre français in Betracht und damit die zahllose Menge von deutschen Theatern in Vergleich. Goethe — sagt Töpfer — habe das deutsche Theater zu bessern gesucht, sei aber von den Schauspielern verspottet worden. „Seit dieser Zeit," fährt er fort, „haben wir den alten Schlafrock wieder angezogen und spielen die Trauerspiele, selbst die gediegensten Werke der Nation, so vortrefflich, daß sie kein Mensch ansehen mag. Überall befinden sich einzelne große Fähigkeiten für diesen Kreis, nirgends eine Leitung, die die Geringeren heranbilde, um nach festen Prinzipien ein Ganzes hinstellen zu können. Jeder spielt für sich und — der Souffleur für uns Alle". Töpfer übertreibt, doch lag seiner Darstellung etwas Wahres zu Grunde. Nur war es nicht überall so schlimm wie in Hamburg geworden, wo die Goethesche und Schrödersche Schule sich niemals verschmolzen oder ausgeglichen hatten, was bei festem Bemühen wohl möglich gewesen wäre, da beide nicht so weit auseinander standen, als man gewöhnlich meint. Im Grunde wollten Goethe und Schröder dasselbe, nur jeder in anderer Weise. Auch Goethe trat für die Natur ein, aber er wollte sie zur Kunst erhoben

und geläutert sehen. Auch Schröder wollte im Trauerspiel nur eine edle Natürlichkeit zulassen. Sie arbeiteten beide auf ein harmonisches Zusammenspiel hin. Goethe hatte aber dabei das Schöne, Schröder das Charakteristische im Auge. Goethe machte das Versdrama zur Grundlage seiner Schule, Schröder hatte das Prosadrama dazu gemacht. Wo es aber auch zu einer Art Ausgleichung oder Verschmelzung beider Schulen gekommen war, hatte doch keine wahre Fortbildung des Gewonnenen stattgefunden. Das nur notdürftig Verbundene und Zusammengehaltene drohte daher bald zu verflachen und zu entarten, oder doch wieder auseinander zu fallen, und es fragte sich nur, auf welcher Seite dann die meiste Kraft sein würde, um eine neue idealistische oder eine neue naturalistische oder sagen wir lieber charakteristische Richtung ins Leben zu rufen. Baison war den über ihn verhängten Anstrengungen und Aufregungen nicht gewachsen. Im Herbst 1848 wurde er von einem Nervenfieber ergriffen, von dem er zwar scheinbar genas, am 13. Januar 1849 aber einem Rückfalle erlag. Wurda war nun alleiniger Direktor. Er bedurfte aber zur Fortführung eines Geldmanns. Er fand ihn in dem Direktor des Thaliatheaters Maurice. Das Komitee des Stadttheaters hatte nicht mehr die Kraft, sich der Vereinigung beider Theater zu widersetzen, die nun vollendete Thatsache wurde.

Nach Hamburg gehörten **Dresden** und **Leipzig** zu den Städten, in denen sich die Natürlichkeitsrichtung am längsten ebenso tüchtig, als einseitig erhalten hatte. Die Umgestaltung, die das Theater beider Städte 1815 erfuhr (s. S. 285) mußte hierin große Veränderungen zur Folge haben. Sowohl der neue Direktor des **Leipziger Stadttheaters** Theodor Küstner, wie der Intendant des **Königl. Hoftheaters in Dresden**, Karl Wilhelm Graf Vitzthum von Eckstädt, waren Männer, die vermöge ihrer Bildung einsehen mußten, daß dem mächtigen Aufschwunge, den die deutsche dramatische Dichtung genommen hatte, die alte Schauspielkunst in ihrer fast ausschließlichen Begünstigung des bürgerlichen, in Prosa geschriebenen Dramas und in ihrem einseitigen Festhalten an dem Natürlichkeitsprinzipe nicht mehr ausreichte, sondern man sich dem von Goethe gegebenen Beispiele in der Hauptsache anschließen mußte, was ja selbst Schröder zuletzt in gewissem Umfange und noch mehr Iffland gethan hatten. Dies war für Küstner aber weit leichter, als für den Dresdner Bühnenleiter, einmal, weil, was er auch zugab, seine Stellung ganz unabhängig war, sodann aber auch, weil er sich die Mitglieder seines Theaters frei wählen konnte, während Vitzthum die Darsteller Secondas

zu übernehmen hatte, an deren Kontrakte gebunden war und persönliche Rücksichten nehmen mußte. In dieser Beziehung konnte sich der Fortschritt viel leichter und schneller in Leipzig, als in Dresden vollziehen; obwohl mit Sicherheit anzunehmen ist, daß damals die Schauspieler Secondas das Versdrama schon ganz anders behandelten, als zu Schillers Zeit. Doch ist nicht zu verkennen, daß Küstner auch mit größerer Entschiedenheit darauf hinwirkte.

Karl Theodor von Küstner (den Adel hat er erst später erhalten) wurde am 26. März 1784 zu Leipzig geboren. Er studierte hier und in Göttingen, widmete sich aber bald darauf ganz dem Theater, von dem er schon früh entscheidende Eindrücke empfangen hatte. Zu ihnen gehörten auch die des Weimarischen Theaters, dessen Darstellungen er in Weimar, Lauchstädt und Leipzig zu bewundern Gelegenheit hatte. Er suchte den erweckten theatralischen Kunstgeschmack und die dafür nötigen Kenntnisse und Erfahrungen auf Reisen weiter auszubilden und als Dichter und Schauspieler selbst zur Anwendung zu bringen. Zu letzterem bot ein von dem Oberhofgerichtsrat Blümner in Leipzig errichtetes und unterhaltenes Liebhabertheater, das in seinen Bestrebungen dem Goetheschen in Weimar an Ernst und Gründlichkeit kaum etwas nachgab, willkommene Gelegenheit. Man spielte hier vorzugsweise klassische Stücke. Dem Studium des Tasso wurden allein mehrere Monate gewidmet. Küstner spielte die Titelrolle und auch den Orest. Schon 1812 war er mit Seconda wegen Übernahme seiner Gesellschaft in Unterhandlung getreten, die nur durch den Krieg unterbrochen wurde. Er übernahm, als ein bemittelter Mann, später das Leipziger Stadttheater mit völliger Uneigennützigkeit, nur aus Liebe zur Sache, der aber wohl etwas Eitelkeit beigemischt gewesen sein mag — zu welchem Zusatz mich aber nur die Selbstgefälligkeit bestimmt, die aus seinen weit späteren Theaterschriften hervortritt. Er hatte den aus der Ifflandschen Schule hervorgegangenen trefflichen Charakterspieler Wohlbrück, den vorzüglichen Komiker Ferd. Wurm (geb. 1783 zu Greifenhagen), den als jugendlichen Helden ausgezeichneten Eduard Stein (sein eigentlicher Name war F. M. von Treuenfeld, 1794 in Austerlitz geboren), dessen Rede, wie es heißt, „Musik und Poesie“ war, die beiden Demoiselles Böhlert, von denen Christine hier den jungen Genast aus Weimar, Doris den 1823 hinzutretenden, schon damals gefeierten Emil Devrient heiratete, der sich nach Alex. Wolff in Berlin gebildet hatte, neben Ferd. Löwe, Fischer, Koch, Max Wohlbrück ꝛc. gewonnen. Er hatte auch Wolffs zu erwerben gesucht, sowie Ludwig Loewe und Karl Unzelmann, sämtlich vom

Weimarer Hoftheater, und es lag nicht an ihm, wenn die schon abgeschlossenen Verträge nicht zur Ausführung kamen. Es ist also kein Zweifel, daß Küstner um die Herstellung eines guten Ensembles bemüht war und seine Darstellungen außer bedeutenden Höhepunkten auch meist ein gutes Zusammenspiel zeigten. Noch heute wird seine Verwaltung als die Glanzepoche des Leipziger Theaters bezeichnet, Erfolge, die er zum Teil seinem damaligen leutseligen Verhalten gegen seine Schauspieler verdankte, die er hierdurch an sich zu fesseln wußte. Er war daneben um die Bequemlichkeit der Zuschauer und um die künstlerische Ausschmückung des Zuschauerraums bemüht, so daß das Haus bei der Rückgabe in ungleich besserem Zustande war, als dem, worin er es übernommen hatte. Während es sonst zu den Vorzügen der Stadttheater gehört, jungen dichterischen Talenten die Bahn zu brechen, scheint Küstner, was das Schauspiel betrifft, um die Einführung neuer Stücke auf der Bühne weniger besorgt gewesen zu sein, als um die Heranziehung interessanter und bedeutender Gäste. Die jährlichen Vorstellungen beliefen sich auf etwa 230, weil außer den Messen nur viermal wöchentlich gespielt werden durfte. Alles in allem hätte die Stadt alle Ursache gehabt, mit ihm zufrieden zu sein. Gleichwohl ging sie nicht auf die weitere Ermäßigung des Pachtzinses ein die er für den Fall der Verlängerung des Vertrags zur Bedingung gemacht hatte. Nachdem die von seiten des Hoftheaters in Dresden geplante Errichtung eines Hoftheaters in Leipzig unter Küstners Leitung nicht zur Ausführung gelangt war, fand am 11. Mai 1828 unter seiner Direktion die letzte Vorstellung in Leipzig statt. Später ist, wie Küstner erzählt, auch noch eine ihm unter königl. Subvention zu übertragende Leitung des Dresdner Hoftheaters zur Sprache gekommen, die auch auf das Leipziger Theater ausgedehnt werden sollte. Dies scheiterte jedoch an der Forderung eines größeren Theatergebäudes in Dresden, das schon damals von ihm als Notwendigkeit erkannt wurde.

Die Direktion des Grafen Vitzthum in Dresden hatte nur kurzen Bestand. Er hat das Verdienst, C. Maria v. Weber nach Dresden berufen und der deutschen Oper hier den Boden bereitet zu haben; was aber seine Stellung den Kabalen der Italiener und einer diese begünstigenden Hofpartei gegenüber bald unhaltbar machte. Er erbat im September 1818 seine Entlassung und wurde durch den Geheimrat Hans Heinrich von Könneritz ersetzt, der diese Stellung nur als einen Übergangsposten angesehen zu haben scheint. Unter Vitzthum waren Friedrich Julius, als jugendlicher Held und feiner

Weltmann, Wilhelmi vom Kasseler Theater, der jüngere Genast aus Weimar, das Ehepaar Werdy aus der Schröderschen Schule und Ferdinand Heine, ein Dresdner, gewonnen worden. Unter Könneritz traten noch Friederike Schirmer (die schon einmal unter Seconda hier angestellt war), Demoiselle Tilly (spätere Mad. Pauli), Louis Pauli, unübertrefflich in gutmütigen, humoristischen oder polternden Alten, doch auch vorzüglich in naturwüchsigen Intrigants und Bösewichtern, Rosalie Wagner, eine Schwester des großen Tondichters, vorübergehend das Ehepaar Unzelmann aus Weimar, sowie Karl Devrient, durch den seine spätere Gattin Wilhelmine Schröder nach Dresden gezogen und damals hier angestellt wurde und der Komiker und Basso buffo F. G. Keller hinzu. 1824 trat der frühere Oberjägermeister, Kammerherr August v. Lüttichau als Generaldirektor, seine langjährige, durch viele Erfolge ausgezeichnete Verwaltung an. Er fand eine tüchtige Schar vorzüglicher Kräfte auf den Gebieten des Schauspiels, der deutschen und italienischen Oper vor. Wie unerfahren er in dem ihm anvertrauten Berufe auch damals gewesen sein mag, so bethätigte er doch sofort den Willen, etwas Großes und Bedeutendes zu leisten, durch die Berufung Ludwig Tiecks zum Dramaturgen. Wie Weber, hatte aber auch dieser in Dresden mit einem feindseligen Widerstande zu kämpfen, wodurch er nicht in dem Maße hier nützlich wurde, in dem man es gehofft und erwartet hatte. Der frühere Intendant, jetzige Theatersekretär Hofrat Theodor Winkler (Theodor Hell) fühlte sich durch ihn beeinträchtigt. Dasselbe dürfte von den Regisseuren Julius, Werdy und Pauli gelten. Der größere Teil des Publikums, der sich nicht geistig bevormunden lassen wollte, war wie immer geneigt, sich auf die Seite der betriebsamen Mittelmäßigkeit zu schlagen. Dazu trat noch ein vornehmer Zug in Tiecks Natur und später seine Kränklichkeit, so daß er dem Kampf lieber auswich, als sich aufzudrängen. Was man von seinen dramatischen Dichtungen auch denken mag, von denen er übrigens keine in Dresden aufführen ließ, so setzen es doch seine dramatischen Vorlesungen und seine dramaturgischen Schriften ganz außer Zweifel, daß er tiefe Einsichten in das Wesen des Dramas und der Schauspielkunst und eine außerordentliche Lehrkraft für die Ausbildung junger Talente besaß. Er hat übrigens auf das Repertoire einen größeren Einfluß gehabt, als man gewöhnlich annimmt, wenn er auch dabei große Rücksicht auf den Geschmack des Hofs und des Publikums nahm und manches im Interesse der Schauspieler, wohl auch des lieben Friedens willen geschehen ließ. Er hat Shakespeare und Calderon nur eine mäßige Aufnahme

gestattet, obschon besonders jener ein großer Gewinn für die Bühne war, und sich durch die Förderung Kleists ein großes Verdienst erworben und eine nationale Schuld abgetragen. Unter dem Einfluß Tiecks vollzog sich das Engagement Karl Joseph Beckers (geb. 1794 zu Mainz), „der die Manieren der vornehmen Welt liebenswürdig und wahr hinstellte" und niemals jene Linie verließ, die auch im Scherz innegehalten werden muß — und Julie Gleys (geb. 1810), einer Tochter des Hamburger Schauspielers Gley, der der letzten Schröderschen Direktion angehörte. Sie betrat wie Becker 1825 die Dresdner Bühne und entwickelte sich unter Tiecks Leitung in hervorragender überraschender Weise. „Ihr Ton" — sagt dieser von ihr — „ist der Ton der Natur." Es war ein Unglück für das Dresdner Hoftheater, daß sie dieses wieder so zeitig verließ, vielleicht aber auch für sie. Obschon sie in Wien bis zuletzt eine der ersten Stellungen einnahm, büßte sie hierdurch doch etwas von ihrer ursprünglichen Natürlichkeit ein. Sie war am 1. Oktober 1826 nach Wien gegangen, kehrte 1833 als Frau Rettich wieder zurück, um schon zwei Jahre später aufs neue nach Wien zu gehen. Noch schneller als sie wurde die 1827 eintretende und begabte Antoinette Fournier Dresden wieder entrissen (1828). In Madame Mevius wurde ein schätzenswerter Ersatz für Madame Schirmer und in Franziska Berg eine Kraft gewonnen, die erst später im Fache der Heldinnen und Mütter zu voller Geltung gelangte. Einen ganz neuen Glanz brachte der Dresdner Bühne das Engagement Emil Devrients, der 1831 mit seiner temperament- und geistvollen Gattin hier eintraf. Doch sollte er ihr auch in mehr als einer Beziehung verhängnisvoll werden. Die strahlenden Vorzüge dieses Künstlers beruhten hauptsächlich auf den Gaben, mit denen die Natur ihn verschwenderisch ausgestattet hatte, sowie auf einem feinen und edlen Kunstgeschmack, den er sich lange rein zu erhalten wußte. In jugendlichen Heldenrollen wie Posa, Max, Tasso, selbst noch Egmont und Coriolan hatte er stets etwas Siegreiches, Glanzvolles und dabei Einschmeichelndes. Die Natur hätte ihm zu ihren Gaben auch noch die ewige Jugend geben sollen, da er schwer aus seiner Individualität herauszugehen und sich in eine andere zu verwandeln vermochte, sondern jeder Figur, die er darstellte, den Stempel seiner eigenen Persönlichkeit aufdrückte und ihr dadurch, so lange er jung war oder doch so erschien, etwas Bestrickendes gab. Die Kunst und Gabe der Charakterisierung war ihm nur in geringem Maße verliehen, daher er später vergebens in das ältere Fach überzugehen versuchte. Leider machte ihn der Beifall, der ihn umrauschte, ungemein

anspruchsvoll. Mit Erfolg eroberte er sich eine Ausnahmestellung, durch die er den Grund zu dem Virtuosentum der späteren Zeit legte. Seinem Engagement schloß sich das von Friedrich Wilhelm Porth (geb. 1800 zu Stettin) für Charakterrollen, von Caroline Bauer (geb. 1808 zu Heidelberg) für Salondamen, von Karl Theodor Weymar (geb. 1803 zu Magdeburg) für Heldenrollen und von Gustav Räder, als Komiker an. Unter Lüttichaus Direktion hatte 1829 auch der Versuch stattgefunden, in Leipzig wieder ein Hoftheater zu errichten. Es wurde unter der Regie von Clemens Remie eröffnet, hatte aber nur kurzen Bestand, da es am 31. Mai 1832 wieder aufgelöst wurde. Man hatte dafür ein recht gutes Personal zusammengebracht, zu dem Rott als älterer Heldenspieler, Schütz als jugendlicher Held, Bolzmann als Liebhaber, Wohlbrück als Charakter- und Chargendarsteller Koch und Fischer als Komiker, Demoiselle Rosalie Wagner als tragische Liebhaberin gehörten. Auch das Repertoire war fast bis zuletzt sehr anregend. Gleichwohl scheint die Dresdner Intendantur ihre Rechnung dabei nicht gefunden zu haben. Das Leipziger Stadttheater wurde nun wieder an einen Privatdirektor in Pacht gegeben. Man hatte dazu zunächst Friedrich Sebald Ringelhardt erwählt (geb. 1785 in Ostrau b. Halle), der seit 1817 mit einer Truppe in Bremen, Aachen, Bonn, Koblenz, Düsseldorf, Elberfeld, Köln gespielt hatte und eines guten Rufs genoß. Er war bemüht, den Leipzigern jede neue, irgend bedeutende Erscheinung auf den Gebieten des Dramas und der Oper möglichst rasch vorzuführen — worin Ed. Devrient den Beweis der Inferiorität seiner Bühnenleitung erblickt.(!) Natürlich ist damit allein die Aufgabe einer solchen nicht erfüllt; es kommt noch alles darauf an, wie die dargebotenen Stücke dargestellt werden. Devrient selbst muß jedoch zugeben, daß es der Ringelhardtschen Bühne in den „12 Jahren geistiger Herabsetzung“ nicht an tüchtigen Talenten gefehlt hat. Er eröffnete am 15. August 1832 das Leipziger Theater mit einem Prolog, dem Goethes Egmont folgte, und mit einem Personal dem Kunst (als erster Held), Porth (für Intrigants), Meyer (für Chevaliers), Ringelhardt und Köhler (für tragische und komische Väter), Berthold und Ballmann (als Komiker), Demoiselle Wagner (für tragische Liebhaberinnen), Madame Seeberg (für Heroinen), Demoiselle Reimann (für Liebhaberinnen) angehörten. 1833 wurde Dessoir (für Kunst) und Baudius (für Porth), 1834 Lortzing, 1835 Demoiselle Günther und Düringer (der für Dessoir eintrat), 1837 Reger gewonnen. Ich hatte in den Jahren 1736—38 selbst vielfach Gelegenheit, den Vorstellungen dieses Theaters beizuwohnen. Besonders im

Lustspiel bot es damals ein recht gutes und lebendiges Zusammenspiel dar. Eine Direktion, wie die Ringelhardtsche, läßt freilich keinen Vergleich mit einer Direktion wie die Leipziger Küstnersche zu. Küstner spielte nur aus Ehrgeiz und Liebe zur Kunst und hat während der 14 Jahre seiner Bühnenleitung daselbst nichts für alle seine Mühen gewonnen. Ein Mann wie Ringelhardt, der sich 15 Jahre lang mühselig durch die Welt geschlagen und es endlich so weit gebracht hatte, ein großes festes Theater in Pacht nehmen zu können, kämpfte zugleich für seine Existenz und seine Familie. In den letzten Jahren seiner Leipziger Bühnenleitung ließ Ringelhardts Strebsamkeit übrigens nach und es war Zeit, daß 1844 darin eine Änderung eintrat und ein von Theaterlust und Kunstsinn beseelter Mann, der unter Küstners Direktion vorübergehend selbst Schauspieler gewesen war, Dr. Karl Christian Schmidt, sich ins Mittel schlug und die Direktion übernahm. Durch die Berufung Heinrich Marrs als Oberregisseur, das Engagement des feurigen Josef Wagner, des vielseitigen J. G. Heinrich Richter, des humorsprudelnden Bonvivants Meixner, der Damen Baumeister, Unzelmann, Erck erregte er große Hoffnungen, die er, was das Schauspiel betrifft, auch erfüllt hat. Er hatte von der früheren Direktion die bewährte Günther-Bachmann beibehalten und Lortzing als Kapellmeister angestellt. Letzterer entsprach als solcher jedoch nicht den gehegten Erwartungen und wurde sehr bald durch Stegmayer und später durch Julius Rietz ersetzt. Den Bedrängnissen des Jahres 1848 sollte das Schmidtsche Unternehmen aber erliegen. An seine Stelle trat 1849 der Sänger Rudolf Wirsing.

In Dresden hatten inzwischen auf dem Gebiete des theatralischen Kunstlebens zwei darin epochemachende Begebenheiten Platz gegriffen. Die Aufhebung der italienischen Oper und der Bau eines glänzenden neuen Theaters. Der Übergang aus dem kleinen dürftigen Theatergebäude hinter der katholischen Kirche in den Prachtbau, den Semper der dramatischen Kunst gleich daneben errichtet hatte, wurde damals mit Recht als ein tief in das Dresdner Kunstleben einschneidender und bedeutender Abschnitt in seiner Entwickelung empfunden. In seiner Befürwortung des Semperschen Plans hob Lüttichau unter anderem hervor: „Vor allen Dingen war es ein Haupterfordernis eines neuen Theaterbaues nicht nur beträchtlich mehr Plätze für die Zuschauer und diese bequemer und geräumiger als bisher zu erhalten, sondern auch möglichst viele Plätze zu geringerem Preise, damit dem minder bemittelten Publico mehr als bisher der Eintritt ins Theater vergönnt sei.“ Dementsprechend schlug er folgende Preise vor: 1. Rang 1 Thlr.,

2. Rang 16 g. Gr. 3. Rang 8 g. Gr. 4. Rang 4 g. Gr. Cercle (167 Plätze) 16 g. Gr. Parterre (469 Plätze) 8 g. Gr. Parterrelogen 12 g. Gr. Schon damals konnten diese Preise nicht völlig innegehalten werden, doch erfuhren sie nur eine geringe Erhöhung. Wohin aber sind wir in dieser Beziehung heute gekommen? Das schöne Schauspielhaus brannte am 21. September 1869 ab und es ist, als ob diese schönen humanen Grundsätze mit verbrannt wären. Es giebt in unseren großen neuen Theatern fast keine Plätze für die minder bemittelten Stände mehr. Das neue Haus wurde am 12. April 1841 mit einem dramatischen Vorspiel von Theodor Hell eröffnet, an das sich ein Zug der Hauptgestalten der größten dramatischen Dichter schloß und dem dann die Aufführung von Goethes „Tasso" folgte. Diesem denkwürdigen Ereignis folgten mehrere andere, die für das Dresdner Hoftheater gleichfalls von Wichtigkeit waren. Am 28. November 1841 entriß ihm der Tod in dem Schauspieler Pauli eine Darstellungskraft, die in ihrer Eigentümlichkeit in Dresden nie wieder einen vollkommenen Ersatz gefunden hat und am 1. Oktober 1842 wurde Tieck nach Berlin berufen und verließ für immer das Dresdner Hoftheater. Diesen beiden schweren Verlusten ging glücklicherweise ein ansehnlicher Gewinn voraus. 1841 trat Marie Bayer, die Tochter des verdienten Schauspielers Bayer in Prag, geb. um 1822, von Hannover kommend ihr bedeutungsvolles Engagement an der Dresdner Bühne an. In ihr gewann Emil Devrient eine ihm ebenbürtige Partnerin, die, wie er durch ihre künstlerische Individualität hauptsächlich auf das einfach Schöne verwiesen war. Ihre Cordelia, Ophelia, Viola, Prinzessin (im Tasso), Thekla, Maria Stuart und Judith (Uriel Acosta) waren entzückende Gebilde. Um beide bildete sich ein Ensemble aus, das sich dem Ideal Goethescher Darstellungsweise näherte und zu dem Franziska Berg, Caroline Bauer und die jetzt ebenfalls hinzutretenden Heese und Winger das ihre mit beitrugen. Besonders im Konversationsstück wurde nahezu Vollkommenes geleistet. Nachdem man vergeblich versucht hatte, Döring aus Stuttgart für Pauli zu gewinnen, wurden Ludwig Quanter (geb. 1805 zu Berlin) und Eduard Devrient (geb. 1806 zu Berlin) dafür engagiert, letzterer zugleich noch als Oberregisseur. Bei der Ausnahmestellung seines Bruders Emil, der jetzt eine Erweiterung seines kontraktlichen Urlaubs von 3 auf 5 Monate erlangt hatte, waren diesem die Hände in vieler Beziehung gebunden. Reibungen zwischen beiden konnten nicht ausbleiben, sie wuchsen sich rasch zu offener Feindseligkeit aus. Der Kampf wurde, wie vorauszusehen, zu Gunsten des jüngeren, aber

weit talentvolleren Bruders entschieden. Eduard Devrient legte bereits im Februar 1846 die Oberregie wieder nieder. Unter den in den letzten Jahren hier zu erster Aufführung gelangten Dramen, zu denen die Stücke Mosens, Laubes „Monaldeschi" und „Struensee" und verschiedene Stücke der Prinzessin Amalia von Sachsen gehörten, hatten die von Karl Gutzkow, besonders „Zopf und Schwert" und „Das Urbild des Tartüffe", das größte Interesse erregt. Lüttichau hatte zum Ersatz für Ed. Devrient zunächst den Blick auf Heinrich Laube geworfen, als Gutzkow selbst auf der Bildfläche erschien und den Intendanten und dessen geistvolle Gattin für sich einzunehmen verstand. Gutzkow schlug vor, ihm 800 Thlr. jährliches Gehalt zu bewilligen, mit der Zusage, jährlich zwei von ihm zu liefernde Stücke mit 40 Thlr. per Akt honorieren zu wollen. Er debütierte außerordentlich glücklich mit Uriel Acosta, hatte aber erst im Jahre seines Abgangs wieder einen Erfolg mit seinem Königsleutnant zu verzeichnen, der sogar erst mit der Darstellung der Titelrolle durch Dawison eintrat. Seine Stellung war schon durch Reibungen mit Ed. Devrient, durch Zerwürfnisse mit seinem Freund Bürck, der Fräulein Bayer geheiratet hatte und durch Empfindlichkeiten Emil Devrients etwas unsicher geworden. Die Art wie er einer Aufforderung des Ministers von der Pfordten entsprach: ein Memoire über die Mängel des Königl. Hoftheaters zu schreiben — machten die Sache nicht besser. Gutzkows Vorschläge liefen hauptsächlich darauf hinaus, die Generaldirektion zu einer bloßen Hofcharge, den Dramaturgen aber zum eigentlichen Direktor des Theaters zu machen. Ob Lüttichau davon Kenntnis erhielt, ist bis jetzt nicht ermittelt worden. Der Brand des alten Opernhauses während der Maitage, durch den die ganze darin befindliche Theatergarderobe vernichtet wurde, gab Lüttichau Veranlassung, von einem Paragraphen der Theaterkontrakte Gebrauch zu machen. Infolge davon wurde das Theater geschlossen. Alle Kontrakte, soweit sie nicht lebenslängliche waren, wurden gekündigt, darunter der Gutzkows, der nicht wieder erneuert wurde, wogegen ihn Lüttichau mit der Ausführung der dreitägigen Festfeier der hundertjährigen Wiederkehr von Goethes Geburtstage beauftragte. Gutzkow hat selbst Bericht von dieser Festfeier in „Rückblicke auf mein Leben" erstattet. — Das damalige Ensemble des Dresdner Hoftheaters, welches wohl nie wieder so bedeutend war, als in den letzten der Zwanziger und den ersten der Dreißiger Jahre, hatte inzwischen schon wieder etwas von seinem Glanze verloren. Devrient hatte von seiner Jugendlichkeit eingebüßt. Er suchte diesen Verlust durch eine gewisse Manier in der Stimm-

behandlung und ein gewisses preciöses Wesen zu ersetzen, an die man sich in Dresden gewöhnte, ja die hier wohl sogar als Schönheit empfunden wurden, an denen man aber an Orten, wo man Wert auf unmittelbare Natürlichkeit des Ausdrucks und auf charaktervolle Wahrheit legte, schon Anstoß nahm.

Küstner hatte in Leipzig das Interesse der Erbgroßherzogin Wilhelmine von Hessen-Darmstadt erregt. Als nun Ludwig I. 1830 gestorben war und ihr Gemahl die Regierung angetreten hatte, wurde auf ihren Betrieb Küstner nach Darmstadt berufen, um bei der neuen Einrichtung des Hoftheaters zu Rate gezogen zu werden. Das Ergebnis war die Einsetzung einer Intendanz, die aus ihm und dem bisherigen Intendanten, dem Geheimen Rat von Türkheim bestand. Diese Doppelköpfigkeit war schon ein Übelstand für das Gedeihen des neuen Unternehmens. Ein anderer lag in finanziellen Verhältnissen. Der verstorbene Großherzog hatte 1809 das Theater des Direktor Xaver Krebs in der Post zum Hoftheater erhoben und später ein neues Theater vom Oberbaurat Möller erbauen lassen, das 1819 mit Ferdinand Cortez eröffnet wurde. Er begünstigte aber nur die Oper, wenn er daneben auch das Schauspiel duldete und sogar zu dessen Hebung den von Goethe gebildeten Karl Franz Grüner hatte berufen lassen. Er bediente sich aber hauptsächlich dessen am Theater a. d. Wien in Wien erworbenen Talents für das Dekorationswesen und ernannte ihn daher zum Sceneriedirektor der Oper. Erst unter dem 1827 zum Intendanten ernannten Freiherrn von Türkheim wurde die Hebung des Schauspiels ernster in Angriff genommen. Noch in diesem Jahre wurden Seydelmann aus Kassel, Porth und Grua und 1828 Therese Peche aus Hamburg berufen. Letzterer gelang es nun auch dem Schauspiel die herzogliche Gunst etwas zuzuwenden. Bei Küstners Ankunft hatte sowohl sie, als Seydelmann Darmstadt schon wieder verlassen. Es entstand nun die Aufgabe, neben der Oper auch noch das Schauspiel zur Blüte zu bringen und doch für beides den Aufwand gegen früher bedeutend einzuschränken. Früher hatte man durchschnittlich einen jährlichen Zuschuß von 215 000 fl. gezahlt, jetzt sollte man sich mit 60 000 fl. begnügen. Zum Regisseur wurde der frühere Schauspieler Franz Holbein erwählt, weil er es gänzlich aufgegeben hatte, selbst mit zu spielen. Küstner hielt es nach seinen Erfahrungen für unzweckmäßig, daß der Regisseur zugleich noch Schauspieler wäre. Sei er ein guter, so ziehe es ihn von der Regiethätigkeit ab, sei er ein schlechter, so habe er keine Autorität. Holbeins Thätigkeit hörte noch eher auf, als das Hoftheater selbst, obwohl auch dieses nur eine Dauer von zehn Mo-

naten hatte. Veranlassung boten die damaligen politischen Unruhen dazu. Doch gab es dessenungeachtet in allen Zweigen der Theaterverwaltung viel zu thun, daher Küstner noch immer gebraucht wurde, um vieles in Ordnung zu bringen. Auch wurde er noch mit der Ausrichtung einer Festfeier zum Gedächtnisse des eben gestorbenen Goethe beauftragt, die am 17. Mai 1832 stattfand. Nachdem Küstner schon 1831 eine Berufung zur Übernahme des Theaters in Frankfurt a. M. erhalten hatte, die er in der Erwartung der Wiederaufrichtung des Darmstädter Hoftheaters ablehnte, erhielt er 1832 eine andere von München zur Übernahme der Intendanz des dortigen Hoftheaters, der er, da man in Darmstadt sich noch immer für nichts zu entscheiden vermochte, im Februar 1832 folgte.

Die 1778 von Karl Theodor mit der Marchandschen Gesellschaft unter dem Grafen Seeau in München errichtete kurfürstliche Nationalschaubühne, die im alten Opernhause ihre Vorstellungen gab, scheint den gehegten Erwartungen längere Zeit entsprochen zu haben. Die aus jener Zeit erhalten gebliebenen Besprechungen über sie lauten recht günstig und Graf Seeau erfreute sich fortdauernd der kurfürstlichen Gunst. Das Repertoire ähnelte so ziemlich dem anderer Bühnen. Von den Veränderungen an Personal mögen die Engagements des Ehepaars Heigel (von 1780—1811), von Madame Neuhaus, geb. Piloty (v. 1783—88), von Madame Freno, der unter diesem Namen von Dresden gekommenen Madame Schouwärt (1787—88), von Demoiselle Brochard, spätere Renner (von 1790—96 und von 1800—1807), von Lambrecht (1784—1813), von Zuccarini (von 1793—1822) und v. K. Stentzsch (von 1799—1819) hervorgehoben werden. Schon 1780 hatte der Kurfürst gelegentlich der Aufführung von Babos „Otto von Wittelsbach" die Darstellung aller vaterländischen Stücke verboten. Später wurde die Censur noch strenger geübt. 1791 wurde ein Verbot aller Kotzebueschen Stücke erlassen! 1793 erfolgte die Einsetzung eines Ausschusses, der aus dem Direktor Marchand und den Schauspielern Huek, Heigel, Lambrecht und Zuccarini bestand. Marchand sah darin einen Beweis des Mißtrauens in seine Kraft. Er legte die Direktion daher nieder und starb 1800. Lambrecht erhielt seine Stelle, trat sie aber bald an Zuccarini ab. 1799 starb der Kurfürst Karl Theodor. Seeau trat vom Theater zurück und starb in demselben Jahre. Der Büchercensurrat und Geheimsekretär Franz Marius Babo wurde zum Generaldirektor ernannt. Der neue Kurfürst Max Joseph IV. wies dem Theater das „Neue Opernhaus" (das Residenztheater) an und berief, da das Theater in der letzten

Zeit sehr heruntergekommen war, wie ich schon berührt habe den Schauspieler Beck aus Mannheim, als artistischen Direktor. Beck zog sich, weil ihm weder München, noch die Mitdirektion Babos behagte, bald wieder nach Mannheim zurück. Babo wurde 1805 zum Intendanten ernannt, ein Beweis, daß man höchsten Orts mit ihm zufrieden war. Obschon er Kotzebue vor allen begünstigte, konnte er sich der allgemein in Aufnahme gekommenen klassischen Stücke doch nicht ganz entziehen. Außer dem Wiederengagement von Madame Renner und von Demoiselle Lebrun, der späteren Madame Stentsch erfuhr das Personal keinen nennenswerten Zuwachs. 1810 wurde Babo auf sein Ansuchen mit vollem Gehalt pensioniert. Zunächst trat der Ökonomierat De la Motte an seine Stelle. Erst unter ihm wurden „Die Jungfrau von Orleans“, „Egmont“, „Nathan der Weise“, „Die Räuber“ zum erstenmale in München gegeben. Das Engagement des Charakterspielers Wohlbrück (von 1812—17) war ein wirklicher Gewinn, ebenso der Übertritt Margarethe Langs von der Oper zum Schauspiel. Auch die Erwerbung Wilhelm Urbans (1816) war willkommen zu heißen, wogegen das des Schauspielers Carl (C. von Bernbrun) der im nächsten Jahre Dem. Lang heiratete, als Liebhaber und Held, zu einer sehr kostspieligen Erwerbung wurde. Carl fand sein wahres Talent erst in der Posse. Schon 1811 hatte der Kurfürst die durch den Brand ihres Theaters in Not geratene Weinmüllersche Truppe in Dienst genommen und ließ für sie ein neues Theater vor dem Isarthore erbauen. 1812 wurde es unter Weinmüller eröffnet. Auch dieses Theater wurde der Hoftheaterintendanz unterstellt, die nun einen Teil der Schauspieler für beide Theater engagierte. Erst unter De la Mottes Nachfolger wurde Carl das Isarthortheater als Entreprise überlassen, das nun nicht nur durch seine Staberliaden (in denen die alte Burleske wieder auflebte) dem Hoftheater große Konkurrenz bereitete, sondern auch dadurch, daß Carl Stücke, die letzteres erworben, früher als dieses zur Darstellung brachte. (S. darüber Grandauer, Chronik vom Hof- und Nationaltheater in München S. 80) Ludwig I. hob diese Bühne wieder auf. Unter De la Mottes Direktion fielen noch die Engagements von Wilh. Vespermann (geb. 1784 zu Hannover) von 1817—37, als Ersatz für den ausgeschiedenen Wohlbrück, und von Charlotte Pfeiffer, einer Schülerin Zuccarinis (von 1819—26), sowie die Eröffnung eines neuerbauten größeren Theaters, das jedoch schon 1823 wieder abbrannte. De la Motte nahm 1820 wegen Kränklichkeit seinen, wie es scheint erwünschten Abschied. Ihm folgte der Regierungssekretär Stich, dem

das Hoftheater das Engagement Eßlairs (1820—36) verdankte, dessen Direktion aber im übrigen so unglücklich wie kurz war. Schon 1823 wurde er vorübergehend durch Klemens Freiherrn von Weichs, und dieser nur ein Jahr später durch den Freiherrn v. Poisl ersetzt, der sich durch verschiedene musikalische Kompositionen bekannt gemacht hatte. Unter ihm wurde der Wiederaufbau des Theaters energisch betrieben, wie es ihm überhaupt nicht an Rührigkeit und gutem Willen gebrach. Er brachte Goethes Iphigenia zu erstmaliger Aufführung in München. Von den vielen Engagements dieser Zeit soll nur das von Charlotte von Hagn (1826—33) hervorgehoben, das vorübergehende von Amalie Stubenrauch (1826—27) aber erwähnt werden. Am 31. Januar 1833 wurde Poisl seiner Stellung enthoben, wahrscheinlich infolge der Berufung Karl Theodor Küstners aus Darmstadt. Er blieb bis 1848 Musikintendant.

Die Berufung Küstners war hauptsächlich auf Anraten des früheren Ministers und damaligen Regierungspräsidenten Eduard von Schenk erfolgt, der als dramatischer Dichter die Münchner Theaterverhältnisse genau kannte. Dieser verhehlte ihm nicht, mit welchen Anfeindungen die früheren Intendanten daselbst zu kämpfen gehabt hatten und welche den neuen ohne Zweifel erwarteten. Poisl hatte Küstner zwar ein vorzügliches Personal hinterlassen, doch sollten ihm gleich beim Antritt mehrere schwere Verluste betreffen. Urban, eine im Fache der Liebhaber und jugendlichen Helden schätzbare Kraft, starb am 28. Februar 1833. In demselben Jahre wurde Charlotte von Hagn, noch ehe sie Küstner gesehen, kontraktbrüchig, um in Berlin in glänzendere Verhältnisse zu treten. Auch Eßlair und Sophie Schröder sollte er nur kurze Zeit besitzen. Letztere zog sich 1836 von der Bühne zurück. Die Gesundheit Eßlairs aber war erschüttert. Er wurde 1838 pensioniert und sollte bald darauf sterben. Vespermann war ihm im Tode vorangegangen. Küstner suchte diese Verluste, so gut es ging, auszugleichen. Er gewann das Ehepaar Dahn, den Charakterspieler Jost und Marie Dunker. Friedrich Dahn, geb. 1811 in Berlin, war damals noch ein blühender junger Mann, der Urban ersetzen konnte, später ging er mit Erfolg ins Heldenfach über. Seine Gattin Constanze war eine in ernsten wie heiteren Rollen gleich vorzügliche Darstellerin. Küstner rühmt sie eben so sehr als Gretchen und Julia, wie als Pfefferrösl und Pariser Taugenichts. Karl Jost, geboren 1789 zu Brieg (von 1837—70) wurde besonders in scharfgezeichneten Charakteren, wie Molières Geiziger und Delavignes Ludwig XI. berühmt. Marie Dunker, die 1841 vom Burgtheater

kam, war schätzenswert in Rollen, die Repräsentation forderten. Küstner suchte zwar ein gutes Zusammenspiel herzustellen und aufrecht zu erhalten, widmete aber auch hier seine Thätigkeit hauptsächlich der administrativen Seite seiner Aufgabe und erwarb sich ganz besondere Verdienste um die Herstellung der oft peinlichsten Ordnung in allen Zweigen der Verwaltung und des Gleichgewichts von Einnahmen und Ausgaben, sowie um die Einführung des Bühnenkartellvereins und durch die Abfassung eines Theatergesetzbuchs. Dies alles hatte ihm nicht nur die wiederholte Anerkennung Ludwigs I. eingebracht, es hatte auch seine Berufung nach Berlin zur Folge, obschon seine Münchner Bühnenleitung in artistischer Hinsicht durchaus nicht die Bedeutung seiner Leipziger gewonnen hatte und sich kaum über das Durchschnittsmaß der größeren anderen Theater erhob. Es waren aber nicht sowohl die ihm in Berlin dargebotenen glänzenderen Bedingungen, die ihn von München fortzogen, als es vielmehr das ehrgeizige Verlangen nach einem größeren und wie er glaubte freieren Wirkungskreise war. Im Februar 1842 trat er von der Münchner Bühnenleitung zurück, im Juni desselben Jahres eröffnete er als Generalintendant seine Berliner Wirksamkeit.

Hier hatte inzwischen der 1815 zum Generalintendanten ernannte Carl Friedrich Moritz Paul Reichsgraf von Brühl (geb. 18. Mai 1772 zu Pforten in der Niederlausitz) sein Direktionstalent entfaltet Wie Küstner war auch er von reiner Theaterlust zur Bühne getrieben worden, nur daß sie bei ihm noch Familienerbteil war. Sein Onkel und sein Vater waren leidenschaftliche Theaterliebhaber. Jener bethätigte sich auch als dramatischer Dichter. Als Schauspieler dilettierten sie beide, der Onkel in ernsten, der Vater in humoristischen, komischen Rollen. Schon als Knabe wurde der Sohn bisweilen zu diesen Darstellungen gezogen. Wie Küstner hat auch er hinfort keine Gelegenheit versäumt, sich mit dem Bühnenwesen bekannt und vertraut zu machen und seinen Kunstgeschmack auszubilden. Der Familieneinfluß und seine Persönlichkeit begünstigten es ungemein. Schon im Alter von 13 Jahren ward ihm das Glück zu teil, am Hofe der Herzogin Amalia in Weimar freundliche Aufnahme zu finden. Ein späterer längerer Aufenthalt daselbst (1800) machte ihn zum Mitgliede des Goetheschen Kreises und seines Liebhabertheaters. Goethe soll in dem für den 24. Oktober d. J. gedichteten kleinen Festspiel „Paläofron und Neoterpe“ die Rolle des Paläofron eigens für ihn geschrieben und mit ihm einstudiert haben. Als Kammerherr des Prinzen Heinrich fand er später Gelegenheit, das französische Theater gründlich kennen

zu lernen. Die weiteren Beziehungen zum preußischen Hofe wurden von ihm benützt, seine Anstellung, wenn auch nicht als Generalintendant der Schauspiele, so doch als Direktor der Oper zu betreiben. Wenn ihm, wie Teichmann berichtet, die Königin Luise wirklich versprochen hat, seine Anstellung als Direktor der Königl. Schauspiele zu bewirken, so muß er sie doch irgendwie hierzu veranlaßt haben. Es war also ziemlich gewiß, daß ihm nach des kränkelnden Ifflands Tode die Leitung des Theaters zufallen würde. Sie wurde mit seiner Ernennung zum General-Intendanten zum Hofamt. Der Name „National-theater" verschwand auf den Zetteln und machte dem der „Königlichen Schauspiele" Platz. Brühl widmete sich der neuen Aufgabe mit dem größten Fleiß und unermüdlicher Arbeitskraft in der Absicht, etwas Ausgezeichnetes zu leisten. Iffland hatte ihm dazu die Wege gebahnt. Nach Teichmann soll zwar durch Ifflands „langwierige Kränklichkeit und gutmütige Schwäche das Berliner Theater zuletzt in vieler Hinsicht auch in ästhetischem Werte herabgekommen" sein, so daß Graf Brühl eine schwere Arbeit vorgefunden, „die ihn beinahe zurückgeschreckt hätte." Man braucht aber, um die Verdienste Brühls anzuerkennen, nicht die seines Vorgängers herabzusetzen. Möglich, daß Iffland in der letzten Zeit die Zügel etwas weniger straff anzog, als früher. Der Zustand seines Theaters war aber zu gut organisiert, als daß gleich alles verfallen konnte. Bis an sein Ende hat Iffland mit dem ganzen Aufgebot seiner Kräfte für das Gedeihen des ihm anvertrauten Instituts gearbeitet. Dies beweist u. a., daß er noch im Mai 1815 durch Kirms mit Goethe wegen eines die Freiheitskriege verherrlichenden Festspiels unterhandelte. Es entstand „Des Epimenides Erwachen", das schon am 9. Juni so gut wie fertig war, aber erst unter Brühl zur Darstellung gelangen konnte. Noch in demselben Jahre schloß er das Engagement von Ludwig Devrient ab, das nur seinem Nachfolger zu Gute kam. Jedenfalls hinterließ er diesem die Verwaltung in bester Ordnung und ein Personal, dem in seiner Vollständigkeit und Güte sich nur das des Wiener Burgtheaters vergleichen ließ. Gewiß weist das Novitätenverzeichnis Brühls einen fast noch größeren Reichtum als das Ifflands auf und auch an Engagements von guten und vorzüglichen Kräften ist diese Direktionsperiode sehr reich. Man findet darunter auf dem Gebiete des Schauspiels die Namen des Ehepaars Wolff, Eduard Devrients, Georg Wilhelm Krügers (geb. 1791 zu Berlin), ein sehr glücklicher Erwerb für das Fach der Liebhaber, Gustav Crüsemanns (ebenfalls in Berlin 1803 geb.) für Bonvivants, der Caroline Bauer, Joh. Gott-

lieb Christs, den von Weiß (1790 zu Magdeburg geb.), sowie von Emil Franz und Carl Stawinsky (geb. 1790 zu Berlin). Allein Brühl befand sich auch in einer wesentlich anderen Stellung als Iffland. „Machen Sie das beste Theater in Deutschland und darnach sagen Sie mir, was es kostet" — hatte der Staatskanzler Fürst von Hardenberg zu ihm bei seinem Antritt gesagt (S. Ed. Devrient a. a. O. 4. S. 10). Aus einem solchen Fortunatsbeutel läßt sich leicht wirtschaften und es ist dadurch erklärlich, daß Brühl auch in der Ausstattung, die ja am meisten ins Auge fiel, alle anderen Theater übertreffen wollte, wobei er auf die historische Treue des Kostüms und der Dekoration ein großes Gewicht legte. Was die schauspielerische Darstellung betrifft, so neigte er der Goetheschen Richtung zu. Um es darin zu etwas Bedeutendem bringen zu können, bedurfte es entsprechender schauspielerischer Kräfte, denn obschon Iffland sich unter dem Einfluß des Versdramas der Goetheschen Schule genähert hatte, bestand zwischen seiner und dieser noch immer ein wesentlicher Gegensatz. Dies schien am leichtesten zu erreichen, wenn man dem Goetheschen Theater einige seiner vorzüglichsten Kräfte abwendig machte, wozu ihm die Geneigtheit Wolffs sich aus dem Weimarischen Verbande zu lösen, willkommene Gelegenheit bot. Goethe fühlte sich dadurch tief gekränkt. Er machte seinem Unmut gegen Zelter in den Worten Luft: „Brühl hat uns Wolffs genommen, welches kein gutes Vorurteil für seine Direktion erregt. Es ist zwar nichts dagegen zu sagen, wenn man gebildete Künstler sich zuzueignen sucht, aber besser und vorteilhafter ist es, sie selbst zu bilden. Wär' ich so jung wie Brühl, so sollte mir kein Huhn aufs Theater, das ich nicht selbst ausgebrütet hätte." Dies überstieg allerdings Brühls Leistungsfähigkeit. Hierin waren ihm Goethe und Iffland weit überlegen, obschon er letzteren tief unter sich zu sehen glaubte, was schon ein im Jahre 1812 von ihm an Goethe gerichteter Brief beweist, worin er diesem den jungen Durand empfahl. Brühl, der von Goethes Verstimmung gegen ihn gehört haben mochte, suchte sich in einem von Teichmann mitgeteilten Schreiben (vom 3. Januar 1816) zu rechtfertigen. Trotz der darin enthaltenen Komplimente geschah es doch in einer sich so überhebenden und ironischen Weise, daß es Goethe wohl schwerlich befriedigt hat. Doch die Zeit that das Beste. Brühl versäumte keine Gelegenheit, sich Goethe zu verbinden und mit dem Rücktritte Goethes vom Weimarer Theater verlor die Angelegenheit für ihn jede Bedeutung. Sein Verhältnis zu Brühl wurde wenigstens ein recht freundliches. Wolff war von diesem zugleich als Regisseur angestellt worden, dessen

Bestreben, das Berliner Theater im Geiste des Weimarischen zu reformieren, eine schwierige war. Besonders unbequem scheint ihm dafür die geniale Persönlichkeit Ludwig Devrients gewesen zu sein. Dessen Klagen, von Wolff bei Besetzung der Stücke vernachlässigt zu werden, beweisen es hinlänglich. Für die Herstellung eines guten, harmonischen Ensembles war übrigens Ludwig Devrient nicht der Gewinn, den man nach seiner eminenten Begabung hätte erwarten sollen. Er füllte das Fach, das er zu vertreten hatte, nicht vollständig, weil nicht gleichmäßig aus. Namentlich gelang ihm die Darstellung solcher Charaktere nicht, deren Leidenschaften und gefährliche Absichten er unter dem bestechenden Gewande eleganten, weltmännischen oder vornehmen Wesens zu verbergen gehabt hätte. Weder Marinelli, noch Carlos (im Clavigo) waren glückliche Leistungen von ihm. Dabei war schon damals seine Gesundheit durch übermäßigen Genuß geistiger Getränke so zerrüttet, daß er vor jeder Darstellung einer großen künstlichen An- und Aufregung bedurfte, um die dazu nötige physische und psychische Kraft zu erlangen. Man glaubte ihn schonen zu müssen und trug Bedenken, ihm neue große anstrengende Aufgaben zu erteilen. Ludwig Devrient hatte daher in Berlin im größeren ernsten Drama ein verhältnismäßig kleines Repertoire. Franz Moor, Lear, Posert (im Spieler), Cooke (in Parteienwut), waren diejenigen großen tragischen Rollen, in denen er damals hauptsächlich Epoche machte. Später trat noch Richard III. hinzu. Im übrigen zeichnete er sich hier hauptsächlich in bedeutenden Episodenrollen (Talbot, Alba, Mercutio oder in Hauptrollen kleiner Stücke, wie „Der arme Poet" aus. Reicher konnte sich seine geniale Begabung auf dem Gebiete des Charakterlustspiels entfalten, doch selbst hier waren es, abgesehen von den Meisterleistungen des Falstaff und Shylock, meist Hauptrollen kleinerer Stücke, in denen er Unübertreffliches darbot. Wolff, der damals noch als Posa, Hamlet, Tasso, Cäsar (in Donna Diana) Linden (in den Quälgeistern) glänzte, legte 1823 die Regie, die er trefflich geführt hatte, nieder, weil er, nach Ed. Devrient, die Vergeblichkeit seiner Bemühungen, künstlerische Grundsätze aufrecht zu erhalten, einsah. Was ihm nicht gelungen war, konnte seinen Nachfolgern: Beschort, Stawinsky und Weiß noch weniger gelingen. Die Autorität der Regie fing an, zu sinken. Es griff eine Läßlichkeit Platz, welche die Zeiten Ifflands in erhöhtem Lichte erscheinen ließ. Fruchtlos war die Einwirkung Wolffs aber doch nicht gewesen. Es hatte eine Wechselwirkung zwischen ihm und den Schauspielern der Ifflandschen Schule stattgefunden. Er hatte an Abgemessenheit verloren und an Wärme ge-

wonnen, sie waren der Goetheschen Richtung mehr oder weniger näher getreten. Am 16. August 1815 hatte die Berliner Bühne durch den unerwarteten Tod von Madame Bethmann einen großen Verlust erlitten, der durch Madame Wolff und Auguste Düring (spätere Crelinger), so bedeutend sie waren, nicht ersetzt werden konnte. Denn Madame Bethmann besaß eine Vielseitigkeit, die nur durch Schröder übertroffen worden ist und dazu noch die phantasievolle Genialität Ludwig Devrients. Der gute Grund, den Iffland bei Auguste Düring gelegt hatte, war durch das Beispiel und den Einfluß des Wolffschen Ehepaars zu schönster Entwickelung gekommen. Ihre Stärke lag in der Tragödie, so daß man sie die zweite Schröder genannt hat, obschon sie diese nicht ganz erreichte.

Am 29. Juli 1817 war das Theater von einem neuen großen Unglück betroffen worden. Das Schauspielhaus wurde während einer Probe ein Raub der Flammen, die so rasch um sich gegriffen hatten, daß einer der Spieler, Namens Carlsberg, ihnen zum Opfer fiel. Die Vorstellungen mußten nun abwechselnd mit denen der Oper im großen Opernhause stattfinden, was manche Unzuträglichkeiten mit sich brachte. Auch war bei dem Brande die Garderobe und ein Teil der Dekorationen vernichtet worden. Die Wiederherstellung legte dem Grafen Brühl eine außerordentliche Arbeitslast auf, die noch dadurch beträchtlich vermehrt wurde, daß ihm und dem Oberbaudirektor Schinkel die Sorge für die Beschaffung der Pläne zu einem neuen Theater übertragen worden war. Brühl fand, was die Wiederherstellung der Garderobe und Dekorationen betraf, Gelegenheit, seinen Lieblingsgedanken historischer Treue und charakteristischer Angemessenheit im weitesten Umfange Genüge zu schaffen, wodurch er auf diesem Gebiete entschieden bahnbrechend gewirkt hat. Was den Bau des neuen Theaters betrifft, der nach höchster Zustimmung zur Ausführung gelangte, so ist dadurch wenigstens nach außen, eines der schönsten und glänzendsten Gebäude der preußischen Hauptstadt entstanden. Das Innere mußte in Ansehung des Theaters unter der doppelten Bestimmung des Gebäudes leiden. Am 26. Mai 1821 wurde das neue Theater mit einem Prologe von Goethe und dessen Iphigenia eröffnet, dem dann noch ein Ballet: „Die Rosenfee“ folgte. Wenn Iffland das Glück hatte, die Dramen der klassischen Periode unserer beiden größten Dichter den Berlinern zum erstenmal vorzuführen, so ist Brühl das andere zu Teil geworden, dies hinsichtlich der Meisterwerke Webers und Spontinis thun zu können. Iffland hatte zwar noch beide auf der Berliner Bühne eingeführt, ihre Meisterwerke fielen aber erst in

die Brühlsche Direktionszeit. Webers Freischütz hatte in Berlin einen Erfolg, der alles andre in Schatten stellte, doch auch Spontini fand mit seinen Werken eine überaus glänzende Aufnahme. Seine Ernennung zum General-Musikdirektor mit Befugnissen, die ihn gewissermaßen Brühl gleichstellten, lief auf eine Beschränkung der Machtvollkommenheit dieses letzteren hinaus, die dieser schwer hinnahm. Eine noch empfindlichere Niederlage glaubte er darin erkennen zu müssen, daß trotz seiner Gegenvorstellungen die Gründung eines zweiten Theaters, des Königstädtischen Theaters, erfolgte. Die Konzession wurde hierzu 1824 dem früheren Pferdehändler Cerf erteilt. Ursprünglich sollte es allerdings ein Volkstheater werden; der findige Unternehmer hatte aber bald die Erlaubnis erworben, daneben auch Singspiele, Opern und Schauspiele aufführen zu dürfen. Ich finde nicht, daß, wie Ed. Devrient andeutet, Brühl Repressalien ergriffen hätte. Die wenigen burleskenartigen Stücke, die er von 1824 an noch aufgeführt hat, waren schon vor langer Zeit erworben und zum Teil noch auf dem Repertoire, durch ihn waren nur „Staberls Abenteuer“ und „Staberls Hochzeit“ aber schon 1822 dazu gekommen. „Das Neue Sonntagskind“ und „Die Schwestern von Prag“, auf die sich Ed. Devrient für seine Behauptung beruft, waren, dieses 1796 unter Ramler, jenes 1800 unter Iffland, angenommen worden. Jocko, der brasilianische Affe, kam gelegentlich eines Gastspiels von Briol, dem ersten komischen Tänzer vom K. K. Theater an der Wien zur Aufführung, der daneben in verschiedenen Balleten auftrat. Das Stück erlebte wegen dieser ins Ballet fallenden Bravourrolle verschiedene Wiederholungen, gehörte aber dem Hoftheater mit größerem Rechte als dem Königstädter an, das kein Ballet hatte. Letzteres war 1825 unter der künstlerischen Leitung des pensionierten Hofschauspielers Bethmann mit einem von Karoline Bauer vorgetragenen Prologe, dem Lustspiele „Der Freund in der Not“ und dem Singspiele: „Die Ochsenmenuett“ eröffnet worden. Es pflegte damals besonders die Oper, für die es in Henriette Sontag, Schmelka, Spitzeder, Jäger und Wächter ausgezeichnete Kräfte besaß. 1825 trat Karl von Holtei an Bethmanns Stelle. Er, sowie später Angely, versorgten die Bühne mit Liederspielen. 1827 stand der Dichter Karl Blum an der Spitze der Leitung des aus finanziellen Gründen seinem Untergang zueilenden, auf Aktien gegründeten Theaters. Zwei Jahre später stand es vor dem Bankrott. Jetzt übernahm Cerf das Theater für eigne Rechnung. Er schränkte sich auf das Singspiel, die Posse und das Lustspiel ein, womit ihn neben Holtei be-

sonders Angely versorgte. Er brachte dafür ein gutes Ensemble zusammen, in dem sich die Komiker Ad. Rösicke (geb. 1829 zu Berlin) und Friedr. Beckmann (geb. 1803 zu Breslau), Katharine Eunicke (eine Tochter des Tenoristen Eunicke und dessen zweiter Frau), Nagel, J. F. Genée (geb. 1795 zu Königsberg) und Holteis zweite Frau Julie, geb. Holzbecher auszeichneten. Holteis erste Frau, geb. Rogée war 1824 aufs neue am Kgl. Theater engagiert worden, wo sie schon früher (1817) angestellt gewesen war. Hier wurde sie 1825 plötzlich vom Tode ereilt, nachdem sie als Käthchen von Heilbronn noch große Triumphe gefeiert hatte. Brühl hatte nämlich zu seinen Verdiensten auch noch das zugefügt, eine alte schwerwiegende Schuld Ifflands einzulösen, indem er mehrere der Dramen Kleists zur Aufführung brachte: 1822 den „zerbrochenen Krug“, 1824 das „Käthchen von Heilbronn“ und „Die Schroffensteiner“, denen 1828 „Prinz Friedrich von Homburg“ folgte. Frau von Holtei wurde noch 1825 durch Karoline Bauer aber kaum voll ersetzt. Das Jahr 1828 brachte wieder zwei schwere Verluste. Wolff, der Heilung in einem Bade gesucht hatte, wurde auf der Rückreise vom Tode ereilt. „In allen dramatischen Schöpfungen Wolffs“ — sagt Saphir von ihm — „waltete der Genius wahrer Kunst und besonders sind es die Grazie, das Maß und die Wahrheit des Vortrags, welche an ihm bewundert werden müssen und wodurch er so hoch über viele seiner Mitkünstler hinausgestellt wird ....“ „Bei allen seinen Leistungen kommen ihm ein äußerst biegsames, wohlthuendes und und sonores Organ, eine zart und wohlgebaute Figur und ein regelmäßiges, für jeden mimischen Ausdruck geschicktes Gesicht trefflich zu Hilfe.“ Wolff war zum Gelehrten erzogen worden, auch hat er der Bühne verschiedene dramatische Dichtungen geschenkt, von denen die bekannteste, das nach einer Novelle des Cervantes in Trochäen geschriebene Schauspiel „Preziosa“ sich durch Webers charakteristische Musik wohl ewig auf der Bühne erhalten wird. Ein zweiter Verlust war der Rücktritt des Grafen Brühl. Er hatte sich wohl überarbeitet, auch mögen die verschiedenen Enttäuschungen an seiner Gesundheit gezehrt haben. Der Tod eines hoffnungsvollen geliebten Kindes warf ihn für längere Zeit aufs Krankenlager. „Das Gefühl, seinem Amte nicht mehr die gewohnte Thätigkeit widmen zu können“ — heißt es bei Teichmann — „bestimmte ihn, den König um seine Entlassung zu bitten, die ihm auch wurde.“ Noch in demselben Jahre wurde Graf Wilhelm von Redern zum Generalintendanten der Königl. Schauspiele ernannt.

Der Graf von Redern war ein vielseitig gebildeter Mann, der

das Vertrauen des Königs besaß, die größten Theater Europas kennen gelernt hatte und selbst ein begabter Musiker war. Dies war hinreichend, um in ihm den geeigneten Mann für die ihm anvertraute Stellung zu erblicken, seitdem diese ein Hofamt geworden war. Es bleibe dahingestellt, ob, wie einige behaupten, er wirklich selbst keine Neigung dazu besessen hat, jedenfalls trat er sein Amt mit dem festen Vorsatze an, das in ihn gesetzte Vertrauen zu rechtfertigen. Nach Ed. Devrient würde ihm sein Vorgänger das Theater in einer „vollständigen Verwirrung aller theatralischen Grundsätze, sowohl in der Verwaltung, als in der künstlerischen Thätigkeit . . .“ hinterlassen haben. „Die Bühnenpraxis war zu einem kaum äußerlich zusammenhängenden Schlendrian herabgesunken.“ Wogegen Teichmann, wie er, ein Augenzeuge, behauptet: „Graf v. Redern übernahm die Leitung einer Anstalt, die unter seinem Vorgänger sich in der Kunstgeschichte einen Namen gemacht und sich diesen für die Zeit seines Wirkens erhalten hat.“ Ich glaube, daß die Wahrheit, wie so oft, in der Mitte liegt. Devrient gehörte zu den Unzufriedenen, sein Ehrgeiz hatte nicht die erstrebte Förderung gefunden. Auch sah er jeden, der nicht Schauspieler war, an der Spitze eines Theaters für einen Eindringling an. Teichmann urteilte aber als ein Beamter, der früher ein Untergebener Brühls, wie später Rederns gewesen war. Es läßt sich dies besonders aus seiner abfälligen Beurteilung der letzten Direktionsjahre Ifflands erkennen. Gleichwohl glaube ich, daß Teichmanns Urteil der Wahrheit näher, als das Ed. Devrients steht. Küstner, der doch alles für sich in das günstigste Licht zu rücken pflegt, läßt der Regie von Stawinsky und Weiß unter dem Grafen Redern alle Anerkennung zu Teil werden. Stawinsky und Weiß waren aber auch die letzten Regisseure Brühls, von denen Ed. Devrient sagt: „zwei befähigte Männer, die aber die Dinge nahmen, wie sie eben geworden waren, den Anspruch auf die künstlerische Herrschaft besserer Zeiten schwinden ließen und sich mit dem Gebiete beschieden, das der Regie von der Büreaukratie übrig gelassen worden war.“ Redern hatte unter der selbstherrlichen Stellung Spontinis ebenso zu leiden, wie sein Vorgänger. Das Schauspielerpersonal, das überhaupt nicht so bedeutend war, als es dieser von Iffland überliefert erhalten hatte, wurde gleich in den ersten Jahren von empfindlichen Verlusten betroffen. Karoline Bauer zog sich im Mai 1829, Madame Eunicke, geb. Schwachhofer 1830 ins Privatleben zurück. Gern, der Vater, der freilich im Schauspiel nicht so berühmt war, wie sein Sohn es als Bader Schelle in Raupachs „Schleichhändlern“ geworden ist, starb im März d. J. Am

30. Dezember 1832 ging Ludwig Devrient ins Jenseit hinüber. Er war allerdings in der letzten Zeit nur noch die Ruine seiner einstigen Größe gewesen. Für diese Verluste konnte weder in Hulda Erck, spätere Frau Lavallade, noch in Moritz Rott (Rosenberg), geb. 1796 zu Prag, noch in Franz Wilh. Grua, so geschätzt sie auch wurden, ein vollgültiger Ersatz gefunden werden. Ein wahrhaft bedeutender Gewinn war dagegen die ihren Münchner Verpflichtungen untreu werdende Charlotte von Hagn. Obschon sie sich nach der Vespermann, geb. Metzger, und Sophie Schröder zu bilden gesucht hatte, lag doch ihre Stärke nicht in der Tragödie, sondern weit mehr im Lustspiel, in dem sie durch reizvolle Schalkhaftigkeit, sprühenden Geist und bestrickende Anmut bezaubern konnte. Das Jahr 1837 brachte aber neue Verluste: Beschort ließ sich pensionieren, W. Krüger ging ab und Lemm erlag schweren Leiden. Dafür war das 1838 erfolgende Engagement Seydelmanns ein überaus glücklicher Griff. Karl Seydelmann (geb. 1793 zu Glatz in Schlesien) war gegen den Willen des Vaters zur Bühne getreten. Von einem großen künstlerischen Ehrgeiz erfüllt, der sich nie genug thun konnte, schwang er sich auf Kosten seiner Gesundheit empor, indem er seiner zarten Körperkonstitution zuviel zumutete. Er fand 1829 in Stuttgart eine Stellung, welche ihm vielleicht eine ruhigere Entwickelung seines hervorragenden Talents vergönnt haben würde. Eine Berufung nach Berlin und der beispiellose Enthusiasmus, den hier sein Gastspiel erregte, das zur Anstellung führte, wurden ihm wahrscheinlich verhängnisvoll. In Berlin war alles in einem Taumel der Bewunderung. Man stellte ihn neben Ludwig Devrient, ja über diesen, obschon er dessen Genialität nicht besaß. Bei ihm war alles das Werk des künstlerischen Verstandes und eisernen Fleißes, wobei er die Wirkung immer im Auge hatte und immer mehr zu steigern suchte. Er hatte auf diese Weise eine Vielseitigkeit errungen, worin er Ludwig Devrient weit übertraf. Er spielte den Marinelli ebenso gut, wie den Nathan, den Mephistopheles so gut, wie den Cromwell, den König Philipp, wie Shylock. Allein er sollte der Kunst nicht lange erhalten bleiben. Schon 1843 fiel er dem Tode anheim. — Noch vor Schluß der Rederschen Direktion verließen auch die Schwestern Stich die Berliner Bühne, um nach Hamburg zu gehen, und das einzige Mitglied, das noch der Ifflandschen Aera angehört hatte, Madame Schröck, verw. Fleck, geb. Mühl, trat in Pension. Graf v. Redern hatte ein Lesekomitee eingeführt, das die eingehenden Werke zu prüfen und zu begutachten hatte. Es war gut gemeint. Er wollte wahrscheinlich damit den

Verdacht beseitigen, daß diese Werke nicht alle gelesen würden. Der Verdacht, daß sie gleichwohl nach Gunst beurteilt würden, blieb aber bestehen. Er gab ihm durch die Zusammensetzung des Komitees noch weitere Nahrung. Es bestand zunächst außer den Regisseuren aus dem Geheimrat Walley, dem Professor von Raumer (dem Geschichtschreiber der Hohenstaufen), dem Intendanturrat Neumann und dem Hofrat Raupach. Das Verzeichnis der unter Redern zur Aufführung gelangten Stücke verstärkte noch den Verdacht. Teichmann sagt freilich: „Sein Repertoire bereicherte er mit dem Besten, was die Zeit bot," hier spricht aber der im Dienst ergraute Theaterbeamte. Von 36 neuen deutschen Trauerspielen, die unter Redern zur Aufführung kamen, fielen auf den obenerwähnten Hofrat Raupach allein zwanzig, alle übrigen dramatischen Dichter Deutschlands hatten sich in die übrigen 16 zu teilen und von 61 deutschen Schauspielen gehörten wieder vierzehn Raupach an. Die Aufführung der Wallensteintrilogie an zwei aufeinanderfolgenden Abenden, die erste Aufführung des ersten Teils des Goetheschen Faust mit der Musik des Fürsten Radcziwill und die Aufführung der Antigone mit der Mendelssohnschen Musik waren die Höhepunkte dieser Direktionsperiode. Schon 1837 waren von seiten des Ministers des Königl. Hauses, Fürsten von Wittgenstein, Schritte gethan worden, um Küstner für Berlin zu gewinnen. Er hatte sich in Darmstadt und München als ein so trefflicher Ordner schwieriger Verhältnisse bewährt und vor allem in der Herstellung des so dringend geforderten Gleichgewichts von Einnahmen und Ausgaben so große Dienste geleistet, daß man auf ihn das Auge geworfen hatte, da auch in Berlin ähnliche Zustände einer solchen Heilung bedurften. Die Unterhandlungen mit ihm waren endlich zum Abschluß gekommen, ohne daß man am Berliner Theater davon eine Ahnung gehabt hatte. Graf Redern wurde durch seine Entlassung überrascht und durch die Ernennung zum Generalmusikintendanten beschwichtigt. Küstner hatte zur Bedingung gemacht, daß der Generalmusikdirektor, möge nun dieser Spontini oder ein anderer sein, ihm subordiniert werden müßte. Spontini hatte hierauf seine Entlassung erbeten. Meyerbeer war an seine Stelle getreten und Küstnern wurde anheimgestellt, ob und inwieweit er sich des Rats des Generalmusikdirektors bedienen wolle oder nicht. Es gelang jedoch Meyerbeer sehr bald (durch eine Ministerialverfügung vom 13. Oktober 1843) sein Verhältnis zum Generalintendanten in einer Weise umzugestalten, die es demjenigen annäherte, das Spontini inne gehabt hatte. Es war nicht die einzige Anordnung, die dem Geiste der mit Küstner ursprünglich getroffenen Vereinbarung

widersprach; worauf ich später zurückkomme. Er hatte den Auftrag erhalten, vor allem auf die Herstellung des Gleichgewichts im Etat hinzuwirken, ohne das Artistische darunter leiden zu lassen. Hängt doch die finanzielle Seite eines künstlerisch zu führenden Theaterunternehmens mit der künstlerischen aufs engste zusammen. Liegt doch in dieser der wesentliche Zweck eines solchen, während jene nur die Mittel dazu liefern soll. Wird die künstlerische Seite vernachlässigt, so wird mit dem Interesse des Publikums auch die Einnahme sinken. Wirklich gelang es Küstner in den ersten zwei Jahren, das gewünschte Gleichgewicht herzustellen, doch vom ersten Tage seiner Übernahme fand er dringende Veranlassung, auch der künstlerischen Seite seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Das Personal, das sein Vorgänger ihm hinterließ, bestand aus den Schauspielern Bethge, Crüsemann, Ed. Devrient, Franz, Freund, Gern (dem Sohn), Grua, Hartmann, Krüger, Lavallade, Michaelis, Müller, Rott, Rüthling, Schneider, Seydelmann, Stawinsky, Wauer, Weiß, Wiese und aus den Schauspielerinnen Crelinger-Stich, Crüsemann, Esperstedt, Charl. und Aug. v. Hagn, Komitsch, Lavallade, Moser, Schultz, Werner, Pauline Werner und Wolff. Eine stattliche Schar, in der es immer noch tüchtige, ja bedeutende Talente gab, die aber auch einige recht fühlbare Lücken zeigte, besonders im Fach der jugendlichen tragischen Liebhaber und Liebhaberinnen. Dazu kam, daß der bedeutendste Darsteller der Bühne Seydelmann, schon damals sehr leidend war und am 17. März 1843 starb. Küstner hatte schon während Seydelmanns Krankheit sein Augenmerk auf Theodor Döring (geb. 1803 in Warschau) gerichtet da dieser aber noch in Stuttgart gebunden war und damals noch nicht seine Entlassung erhalten konnte, inzwischen Franz Hoppé (geb. 1810) vom Braunschweiger Theater gewonnen. Erst 1845 gelang es ihm, auch Döring zu sich herüberzuziehen. Beide sollten sich einander ergänzen. Döring besaß eine ungewöhnliche Beobachtungsgabe eine starke Aneignungsfähigkeit und einen quellenden Humor. Er war mit diesen Eigenschaften ein trefflicher Genremaler, dabei Realist und wo dieses ausreichte ein vorzüglicher Darsteller. Es bezeichnete aber auch seine Grenze. Er war im Lustspiel bedeutender, als im Trauerspiel. In diesem wird er besonders in Rollen wie Wurm, Posert, Bansen, Fürst Udaschkin (in Waldemar), Tischler Anton (in Maria Magdalena) gerühmt. Glanzrollen waren sein Bankier Müller (im Liebesprotokoll), der Dorfrichter Adam, der Verschwiegene wider Willen, Malvolio. Was Döring fehlte, Idealität und natürliche Vornehmheit, besaß in einem gewissen Grade und Umfange Hoppé, dessen Carlos,

Marinelli, Lamoignon, Nathan sehr schätzbare Leistungen waren. Die weiblichen Lücken sollten durch das Engagement von Klara Stich und Adolfine Neumann ausgefüllt werden. Adolfine Neumann, geb. 1822 zu Karlsruhe, eine Tochter der berühmten Amalie Haizinger aus erster Ehe, entfaltete ein sehr anmutiges, liebenswürdiges Talent, das der Bühne aber schon 1844 durch den Tod wieder entrissen wurde. Für das Liebhaberfach hatte Küstner das Glück, in Hermann Hendrichs, geb. 1809 zu Köln, einen Schauspieler zu gewinnen, der, unterstützt durch eine schöne männliche Erscheinung, ohne tief zu sein, edlen Schwung und Frische in die Darstellungen brachte.

Bald nach dem Verluste Seydelmanns sollte Küstner und die Berliner Bühne von einem andern großen Verluste betroffen werden. Am 18. August 1843 brannte in der Abwesenheit Küstners, der sich damals auf Urlaub in Breslau befand, das große Opernhaus ab. Jetzt mußte die Oper im Schauspielhaus Zuflucht suchen. Obschon man gelegentlich den Konzertsaal mit benutzte, so mußte dies doch zu großen Unzuträglichkeiten führen, und besonders der sorgfältigen Abhaltung der Proben hinderlich sein. Bei dieser Gelegenheit sollte Küstner eine Zurücksetzung dadurch erfahren, daß die Leitung des Neubaus nicht ihm, sondern dem Grafen von Redern übertragen wurde. Am 7. Dezember 1844 fand die Eröffnung des neuen Opernhauses mit der von Meyerbeer eigens dazu komponierten militärischen Prunkoper „Das Feldlager in Schlesien" unter Mitwirkung Jenny Linds statt. Einen andern Eingriff in seine Machtbefugnisse hatte Küstner durch die Beauftragung Ludwig Tiecks erfahren, eine Reihe Vorstellungen antiker und Shakespearescher Dramen anzuordnen und zu leiten. Diese Aufführungen hatten, wie wir sahen, schon unter dem Grafen Redern ihren Anfang genommen, und da es auf ausdrücklichen Befehl des Königs geschah, so war jeder Einspruch ausgeschlossen. Die Aufführung des Shakespeareschen „Sommernachtstraums" war das zweite große künstlerische Ereignis der Küstnerschen Direktionsperiode. Beide konnten aber nicht ihm als Verdienst angerechnet werden. Die Aufführungen von Tiecks „Gestiefeltem Kater" und dem „Blaubart", die im Konzertsaale des Schauspielhauses stattfanden, erwiesen sich dagegen als Experimente ohne Erfolg. 1845 nahm Meyerbeer längeren Urlaub, so daß Küstner wieder die volle Direktion über Schauspiel und Oper erlangte. Sein Repertoir enthielt auf beiden Gebieten so ziemlich alles Neue von Bedeutung, ohne doch damit bahnbrechend zu werden; man müßte denn die Begünstigung der seit 1844 hier angestellten Charlotte Birch-Pfeiffer und der dramatischen Versuche von

J. Klein und Elise Schmidt dafür in Anspruch nehmen. Wenn die Küstnersche Verwaltung schon durch den wiederholten Ausbruch der Cholera sehr geschädigt wurde, so geschah es in noch weit höherem Grade durch die nun ausbrechenden revolutionären Bewegungen, die sich auch hier des Theaters bemächtigten. Eine Menge Vorschläge zu einer notwendig erscheinenden Reform der Bühne, eine Menge aufreizende Angriffe auf die Verwaltung und die Persönlichkeit Küstners traten hervor und wurden in Umlauf gesetzt und hierdurch das Verhältnis zwischen ihm und dem Theaterpersonal vergiftet. Es muß anerkannt werden, daß Küstner dem Ansturme mutig Stand hielt und das ihm anvertraute Fahrzeug glücklich durch das ihn umbrausende Unwetter führte. Das Jahr 1849 brachte noch große Veränderungen. Hoppé starb. Louis Schneider, der beliebte Bonvivant und humoristische Darsteller der Bühne, der er auch manche glückliche Bearbeitungen und Übersetzungen gegeben hatte, zog sich von ihr zurück. Dafür wurde Ludwig Dessoir (geb. 1809 zu Posen) als Charakterspieler und Theodor Liedtke (geb. 1827 zu Königsberg) als Liebhaber erworben. Der aus diesen Engagements entspringende Gewinn kam freilich erst Küstners Nachfolger zu Gute. Es scheint, daß Küstner seine Theaterlust und seine unleugbare Liebe zur Kunst genügend gebüßt hatte und nicht nach einer längeren Fortdauer des dermaligen Direktionsverhältnisses verlangte. Auch scheint ihm weder diese noch irgend eine andere Bühnenleitung wieder angetragen worden zu sein. Im Jahre 1846 dürfte er wohl den letzten Antrag dieser Art, und zwar von Stuttgart, erhalten haben. Er lehnte ihn ab und schlug dafür den Oldenburger Theaterintendanten Herrn von Gall vor, was zu dessen Anstellung führte. Er selbst erbat 1851 in Berlin seine Entlassung. An seine Stelle trat zu allgemeiner Überraschung der Kammerherr Botho von Hülsen. — Küstner hat zum Teil eine herbe Beurteilung erfahren. Er hat zwar die wichtigste Eigenschaft eines Theaterdirektors, Talente zu entwickeln und schauspielerische Kräfte heranzubilden und zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, welches letztere nur durch sorgfältige künstlerische Leitung der Proben neuer dramatischer Aufgaben zu erreichen ist, nicht besessen. Er hat keine Schule gemacht, wie seine großen Vorgänger Schröder, Iffland, Goethe und eine Zeitlang selbst Dalberg, und wie es vielleicht schon Velthen, sicher der Neuber, der Sophie Schröder, Ackermann, Koch gelang. Es war dies überhaupt ein Vorzug der besseren alten Wanderprinzipale, wenn auch die meisten, wie Schönemann, später in ihrem Eifer nachließen und in Schlendrian versanken. Selbst bei den großen

Stegreifspielern, bei Stranitzky, Weißkern, Kurz, lag diese Eigenschaft vor. Allein Küstner besaß andere Eigenschaften eines guten Direktors und er hat sie mit unermüdlichem Fleiß zu bethätigen gewußt Er hat sich um das deutsche Theater und dessen Dichter und Künstler manche Verdienste erworben. Er hat die Einführung der Theatertantième, die ich in ihrer jetzigen Gestalt zwar noch für keine vollkommene Einrichtung halte, mächtig gefördert und das Verhältnis zwischen den Darstellern und den Direktionen durch Erneuerung von Theatergesetzen und den Kartellverein zu regeln gesucht.

Das *Königstädter Theater*, das sich bis 1845 durch Beckmann und durch die italienische Oper in großer Beliebtheit erhalten hatte, erhielt in diesem Jahre den Todesstoß. Cerf starb und Beckmann verließ Berlin. Die Erben versuchten zwar mit Hilfe der königlichen Subvention das Theater noch weiter zu halten, diese ging aber in den Stürmen des Jahres 1848 mit unter. Das Theater fristete noch bis 1851 mühsam das Leben, hörte aber nun als solches auf und wurde zu Privatzwecken verkauft.

Graf Moritz Dietrichstein, der erste Hoftheaterdirektor des selbständig gewordenen Wiener *Hofburgtheaters* (dies war nun sein Name geworden), erstrebte vor allem Ordnung im Haushalte und in der inneren Einrichtung des Theaters, worin er von dem Hoftheatervicedirektor Hofrat *Ignaz von Mosel* trefflich unterstützt wurde. Das Künstlerische überließ er jedoch Schreyvogel, der hierin beiden weit überlegen war und sich auch schon trefflich bewährt hatte; so jedoch, daß es zu allem seiner Zustimmung bedurfte und er sich jederzeit Vorschläge und Anordnungen vorbehielt. Die drei Männer scheinen sich gut vertragen zu haben und der Verkehr zwischen ihnen ein sehr einträchtiger und freundlicher gewesen zu sein. Dietrichstein erließ noch 1821 eine neue Theaterordnung für das Publikum und 1823 Neue Gesetze und Anordnungen für die Schauspieler. Der jährliche Zuschuß, mit dem man auskommen sollte, belief sich auf 40000 bis 50000 fl. Die Einlaßpreise wurden folgendermaßen festgestellt:

Für die Logen des ersten und zweiten Ranges	je 5 fl.	— kr.
„ „ Plätze des ersten Parterres	„ 1 „	— „
„ „ Sperrsitze daselbst	„ 1 „	24 „
„ „ Plätze des zweiten Parterres	„ — „	30 „
„ „ Plätze des dritten Ranges	„ — „	36 „
„ „ Sperrsitze daselbst	„ — „	48 „
„ „ Plätze des vierten Ranges	„ — „	20 „

Dietrichstein schaffte die Spielgelder ab und schlug den Durch-

schnittswert zu den Gehalten. Hiernach erhielten im Jahre 1822 die vier Regisseure Koch, Krüger, Koberwein und Korn je 4500 fl., Anschütz 3800 fl., Costenoble 3600 fl., Herteur 3250 fl., Wilhelmi 3200 fl., Wothe 2900 fl., Kettel 2500 fl., Rüger 2450 fl., Moreau 2200 fl., Reil 2100 fl., Lambert 2090 fl., Caché 2080 fl., Schwarz 1600 fl., Hennig und Weber je 1000 fl. Die Damen Schröder 5000 fl., Löwe und Müller je 4000 fl., Weißenthurn, Koberwein und Korn je 2800 fl., Anschütz 2600 fl., Costenoble 2400 fl., Hruschka, Weber, Lefèvre je 2200 fl., Teiner 1425 fl., Bandini 1360 fl., Moreau, Dem. Weißenthurn und Krossek je 1060 fl. Davon waren Ludwig Costenoble, ein guter Darsteller aus der Schröderschen Schule für ernste und launige ältere Charakterrollen, und Johanna Costenoble, für zweite Frauenrollen, 1818, Karl Schwarz für zweite Väter schon 1814 angestellt, dagegen erst unter Dietrichstein die folgenden gewonnen worden, was meist das Verdienst Schreyvogels war: Heinrich Anschütz, geb. 1785 zu Luckau, dessen Frau Emilie, Friedrich Wilhelmi (sein eigentlicher Name war Pannewitz), geb. 1787 in der Lausitz, und Sophie Müller, geb. 1803 zu Mannheim. Lebenslängliche Anstellungen scheinen zu dieser Zeit nicht mehr stattgefunden zu haben. Pensionen wurden nur Einzelnen nach zehnjähriger Dienstzeit zugesichert. Zuweilen scheint man sie, nach Costenoble, durch kurz vorher ergangene Kündigung umgangen zu haben. Das Alternieren in größeren Rollen scheint beseitigt worden, die Wiedereinführung aber beabsichtigt gewesen zu sein. Wenigstens heißt es bei Costenoble (Aus dem Burgtheater I. 140): „Schreyvogel sagte mir noch, daß die Direktion beschlossen habe, ein fruchtbringendes Alternieren der Schauspieler in den Hauptrollen einzuführen.“ Von den neuengagierten Mitgliedern war Anschütz zunächst für das jüngere Heldenfach bestimmt gewesen, Schreyvogel erkannte aber mit Scharfblick, daß seine Naturanlagen ihn auf das ältere Heldenfach verwiesen. Er übertrug ihm daher bei Wiederaufnahme des Lear die Titelrolle, und der junge Mann überraschte durch die glänzende Ausführung der schwierigen Aufgabe. Er sträubte sich zwar anfangs gegen das Fach und berief sich auf seine Jugend, dann wollte er wenigstens nur große Rollen darin übernehmen; zuletzt gab er nach und wurde darin einer der vorzüglichsten Darsteller. Costenoble fand im Lear einzelnes an ihm bewundernswert, anderes dagegen zu tadeln, so den Gang und die Wahnsinnsscene. Auch wirft er ihm in anderen Rollen gedehnten Vortrag und Kunstpausen vor. Oft aber ist auch er uneingeschränkten Lobes, so z. B. im Götz. „Götz ist eine herrliche Rolle Anschützens,

wie aus einer Form gegossen, und ohne Makel.“ Friedrich Wilhelmi, der bisher nur in Intrigants und scharfgezeichneten Charakteren beschäftigt gewesen war, wurde von Schreyvogel, der die in ihm schlummernde große humoristische Begabung erkannte, nun auch mit großem Erfolge in derartigen Rollen verwendet und darin, wie Wlassack sagt, ein Meister der Jovialität und liebenswürdigsten Laune, der beste Lustspielvater. In Sophie Müller glaubte Schreyvogel endlich in Mannheim die tragische Liebhaberin, die er noch brauchte, entdeckt zu haben. Sie errang auch in Wien großen Beifall. Costenoble vermißte aber an ihr das tiefere Eindringen in die Natur und den Geist der Rolle. Sie erlag schon früh (1830) einem ausbrechenden Brustleiden. Die Aufführung der Grillparzerschen Trilogie „Das goldene Bließ“ war noch eine von Graf Stadion übernommene Verpflichtung. Ihr schlossen sich zunächst die Aufführungen von Kleists „Prinz von Homburg“ und „Das Käthchen von Heilbronn“, sowie Calderon-Wests „Das Leben ein Traum“, Shakespeares „Othello“, Houwalds „Bild“ und Stücke von Collin an. Der „Prinz von Homburg“ erlitt eine völlige Niederlage, wogegen „Das Käthchen von Heilbronn“ gefiel. 1824 brachte mit ungeheurem Erfolge Grillparzers „Ahnfrau“, obwohl sie schon seit 1816 im Theater an der Wien gegeben worden war. In diesem Jahre wurde Karl Fichtner (geb. 1805 in Coburg) dem Theater an der Wien abgewonnen, Schreyvogel hat sich um ihn sehr verdient gemacht. Auf dessen Anleitung und Korns Beispiel arbeitete er sich rasch in das Liebhaberfach für Lustspiel und Trauer spiel und in das der jugendlichen Helden ein. Von noch größerer Bedeutung war zunächst das Engagement des von Kassel kommenden Ludwig Löwe. Obschon von der Natur nicht besonders mit äußeren Mitteln begabt, siegte er durch das Feuer seines Spiels und den Zauber seines Naturells. Durch sie nahm er die Gemüter mit Sturm ein. Wlassack hebt besonders seinen Heißsporn, Mortimer, König Ottokar, Bancban, Cassius hervor. Doch auch im Lustspiele war er oft hinreißend, so als Garrick und als Petruchio. Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“, das 1825 zur Darstellung kam, zeigte den Dichter als einen wesentlich andern, als in früheren Stücken. Wenn man bei diesen trotz aller Originalität hier den Einfluß Goethes, dort den der Spanier wahrnehmen konnte, tritt in jenem der Einfluß Shakespeares hervor. Die Darstellung war vorzüglich, der Erfolg glänzend. Gleichwohl verschwand das Stück wieder lange vom Repertoir, was man czechischem Einflusse zuschrieb.

1826 trat Graf Dietrichstein von der Direktion des Hofburgtheaters zurück, wodurch dieses unter die unmittelbare Leitung des Oberstkämmerers kam, zu dem 1824 Graf Rudolf Czernin ernannt worden war, der nun auch noch Hofburgtheaterdirektor wurde. Czernin war ein Mann von streng aristokratischem Wesen, der seinen Willen rücksichtslos durchsetzen wollte, gleichviel ob es zweckmäßig war oder nicht und sich doch dabei so launenhaft zeigte, daß er nicht selten morgen das Entgegengesetzte von dem wollte, was er heute selbst angeordnet hatte. Hofrat von Mosel wurde ausführender Chef der Hoftheaterdirektion, was für Schreyvogel, dem der Titel eines Dramaturgen verliehen wurde, ein Glück war, da Mosel sich in künstlerischen Dingen völlig auf ihn verließ und der Vermittler zwischen den seine Ansichten beharrlich verteidigenden und leicht reizbaren Schreyvogel und dem schroffen Oberkämmerer wurde, dem Schreyvogels geistige Überlegenheit höchst unbequem war. Die alte Behaglichkeit war nun zwar für diesen vorüber, doch gelang es ihm auf diese Weise, dem Institut nach wie vor nützlich zu sein. Er brachte zunächst „Wallenstein“ in einer neuen Bearbeitung, „Wilhelm Tell“, den „Kaufmann von Venedig“ zur Aufführung. 1828 folgte Grillparzers: „Ein treuer Diener seines Herrn“ und Shakespeares „Heinrich IV.“, letzteres vielleicht im Hinblick auf ein zu erwartendes Gastspiel Ludwig Devrients, das noch in diesem Jahre erfolgte. 1829 brachte das Engagement von Karoline Müller und ein Jahr später das von Therese Peche, dieser für das Fach der jugendlichen zärtlichen Liebhaberinnen und Salondamen, jener für das der tragischen Rollen. In diesem Jahre wurde in Julie Gley von Dresden eine der größten tragischen Darstellerinnen erworben, die einen Ersatz für die abgegangene Sophie Schröder bieten sollte. Schreyvogel stellte sie schon jetzt über diese, er vergaß jedoch, was die Schröder gewesen war, und hat sie überhaupt unterschätzt, indem er ihr die Julie Löwe vorzog. Costenoble war hierin anderer Meinung. Für ihn war bis dahin die Schröder die weitaus vollkommenste Schauspielerin des Burgtheaters und er hatte bei aller Anerkennung zunächst an der Gley noch manches auszusetzen. Später mußte aber auch er zugeben, daß die ehemalige Gley, nunmehrige Rettich, die Schröder, die er auch jetzt noch sehr hochstellte, erreichte, ja hier und da übertraf, wozu noch der Reiz der Jugendlichkeit kam. „Erschütternd“ — heißt es bei ihm — „wirkte die Darstellung der Rettich als Griseldis, ihre Genialität ergriff und bewegte die Herzen aller Zuhörer. Vom lieblichen Getändel zärtlicher Mutter- und Gattenliebe bis zur grimmigen Wut der gereizten Löwin, welcher man ihr Junges entreißen will,

war jeder Zug und Ton treulich gefühlt und wurde so gegeben, daß er unmittelbar das Gefühl berührte und mit sich fortriß. Sophie Schröder hat oft Großes dargebracht — Größeres niemals. Das ist viel gesagt, aber es ist wahr. Wie harmlos-kindlich nahm Julie Rettich ihren Triumph auf. „Wie gut seid ihr alle", rief sie außer sich, „und wie gut ist das Publikum" — Sie konnte gar nicht glauben, daß sie wirklich so Gewaltiges geleistet habe." — Laube hat dagegen die Schröder zu niedrig geschätzt. Er spricht ihr vollständig ab, in jugendlichen Rollen jemals geglänzt zu haben oder doch bedeutend gewesen zu sein. Er setzt sie hierin gegen Sophie Müller und gegen die Wolter herab. Er selbst hat aber die Schröder erst in späteren Jahren, Sophie Müller gar nicht gesehen. Costenoble, der beide die ganze Zeit ihres Zusammenwirkens neben einander beobachtet hat, beurteilt es freilich ganz anders. Sophie Müller war die schönere und kleidete sich vortrefflich. Gleichwohl aber heißt es von ihr: „Ich beklage Sophie Müller, daß sie so jung in der Blüte ihres Wirkens vom Schauplatze ihres Ruhmes abtreten mußte, aber ich habe sie nie für eine große Künstlerin gehalten." Von der Schröder aber sagt er noch im Jahre 1830 gelegentlich einer Bemerkung des Baron Zedlitz: daß vor zehn oder zwölf Jahren die beiden ersten Fächer der Tragödie und Komödie durch die Schröder und Löwe vollkommen besetzt gewesen wären — „Das ist nur von der Schröder mit Wahrheit zu sagen. Sie war eine Künstlerin von Natur aus; ihrer Größe selbst noch ganz unbewußt, ließ sie sich stets von ihrem Gegenstande fortreißen und zog den Zuhörer zu den Höhen der Kunst. Die Löwe dagegen trug selbst in ihrer brillantesten Epoche nichts zur Schau als ihre angenehme Individualität. Fremde Charaktere konnte sie nie in sich aufnehmen." Costenoble findet bei vielen der damaligen Darsteller einzelne Rollen vollendet, aber er kennt nur zwei, die ihn immer und jederzeit entzückt und befriedigt haben: Die Schröder und Raimund und später die Rettich, so hoch er auch Korn, Löwe, Wilhelmi u. a. stellte. Die Eboli der Schröder galt ihm bis zuletzt für etwas Unerreichbares. Und doch war er immer zu höchster Anerkennung bereit. So heißt es 1837 bei ihm: Alles was ich bei Vorführung der „Bekenntnisse" von der Grazie Korns und der Fichtner niederschrieb (auch Karoline Müller erhält dort gleiches Lob) müßte ich (es ist von Bauernfelds „Tagebuch" die Rede) in größerem Maßstabe wiederholen. Es giebt nichts Reizenderes und gab es auf allen deutschen Bühnen wohl nie, als Korn und die Fichtner. Diese beiden Künstler würdig zu umrahmen, konnten keine reichbegabteren Kunstgenossen gefunden

werden, als Herzfeld, der Sohn des Hamburger Direktors, der ebenfalls 1829 engagiert worden war, und Wilhelmi. Letzterer voll sprudelnden Humors, ersterer den feinsten Weltton leicht und lieblich ausströmend. Dieses Lustspiel, so dargebracht, wirkte ganz eigen auf mich — ich weinte Thränen der Freude, daß ich es noch erleben durfte, solche Künstler so spielen zu sehen.“ Von Rückgang und Verfall der Kunst war auch in dieser Glanzepoche öfter die Rede. Besonders kam Löwe immer wieder darauf zurück. Das war natürlich nicht richtig, aber doch nicht ganz aus der Luft gegriffen. Auch Costenoble klagt über manche unzulängliche Besetzung und erklärt manche Vorstellung für ungenügend, so heißt es im Januar 1832 bei ihm über eine Vorstellung des Tasso: „Diese Vorstellung zeigte wieder die Schwachheit des Grafen Czernin, der durchaus auf der Darstellung dieser Dichtung bestand. Wir haben an der Peche kaum eine halbe Prinzessin, an der Müller keine genügende Sanvitale und an Wilhelmi einen Herzog, dem Würde an Leib und Seele fehlt. Er fühlt selbst den Übelstand und jammert, daß er so etwas verhunzen muß. Korn ist ein zu ältlicher Tasso und Anschütz leidet hier, wie in allen gemessenen Vorträgen, an Pausen und Gedankenstrichen.“ 1831 brachte Schreyvogel neben Stücken von Bauernfeld Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“ zur Aufführung. Die ausbrechende Cholera wirkte damals sehr ungünstig auf den Theaterbesuch ein und da ein paar der von Schreyvogel besonders empfohlenen Stücke versagten, so wurde er für den Rückgang verantwortlich gemacht. Nach Abgang des Vicedirektors v. Mosel (1829) war das Verhältnis zwischen ihm und Czernin schwieriger geworden und es hatte nicht an Reibungen zwischen beiden gefehlt. „Der Graf sprach von unseren schlechten Einnahmen“ — heißt es am 10. Juni 1831 bei Costenoble. „Ich bemerkte, wir seien nicht thätig genug, es könne neben jeder neuen Tragödie ein leichtes Lustspiel in Scene gebracht werden.“ „Warum geschieht das nicht?“ fragte der Graf. Meine Antwort war: „Weil der Hoftheatersekretär bei aller Einsicht zu wenig Umsicht hat, zu kränklich und vergeßlich ist. Die Regie sollte etwas mehr, doch ja nicht zu viel, plein pouvoir haben, um neben dem Hoftheatersekretär wirken zu können, der zu eifersüchtig auf seine Alleinherrschaft alle Geschäfte für seine Person bestreiten will, was er jedoch wegen körperlicher Verfallenheit nicht kann.“ Costenoble hat ohne Zweifel von seinem Standpunkte als Regisseur gesagt, was ihm nötig schien, denn er schätzte Schreyvogel sehr, es war unter den obwaltenden Umständen aber doch unüberlegt und wie ich glaube für diesen sehr nachteilig. Doch kamen

noch andere Zwischenfälle hinzu, ehe die Katastrophe eintrat, wenn sie herbeizuführen auch vielleicht schon lange beabsichtigt war. Im September 1831 hatte Graf Czernin auf die Ernennung eines Vizedirektors in der Person des Freiherrn von Forstern angetragen und diese durchgesetzt: „weil seinen Aufträgen nur äußerst mangelhaft entsprochen werde.“ Anschütz erzählt, daß Schreyvogel in einer Konferenz sich bei hervortretender Meinungsverschiedenheit zu dem Ausruf habe hinreißen lassen: „Das verstehen Sie nicht, Excellenz!“ Costenoble weiß davon nichts. Er sagt, daß die eigenmächtige Besetzung eines Stücks den Sturz Schreyvogels herbeigeführt habe. Am 9. Mai 1832 trug Graf Czernin auf Schreyvogels Pensionierung an, unter dem Vorgeben, „daß dessen Kränklichkeit und Individualität denselben zur Versehung seines dermaligen Amtes durchaus nicht mehr genügend mache.“ Schreyvogel wurde in Ungnade und in kränkender Weise entlassen. Zwei Monate später ward er ein Opfer der Cholera. Sein Abgang war für das Burgtheater ein großer Verlust und die Art, wie sich Graf Czernin des hochverdienten, aber ihm unbequemen Mannes entledigt hat, macht weder seinem Herzen, noch seinem Verstande Ehre. „Sein gediegenes Wissen“ — sagt Wlassack von Schreyvogel — „sein geistreiches Urteil, sein Geschmack, sein offenes gerades Wesen, jeder Intrigue abhold, war begleitet von einer ungewöhnlichen Arbeitskraft.“ Und bei Bauernfeld heißt es: „In den Rollenbesetzungen erwies er sich eben so einsichtig, als gewissenhaft und parteilos. Er kannte keine Vorliebe, das Talent gab bei ihm den Ausschlag. Die Proben neuer Stücke leitete er selbst, wobei es ihm vor allem zu thun war, ein harmonisches Zusammenwirken im Sinne und Stile des Autors zu erreichen.“ Vizedirektor wurde mit Beseitigung Forsterns Johann Ludwig Deinhardstein (geb. 1794 zu Wien), ein leichtlebiger Mann, der nichts von der gewissenhaften Bedachtsamkeit seines Vorgängers hatte, die ihm sogar lächerlich vorkam. Er faßte das Theater nur als Zeitvertreib auf. Sein ganzer Ehrgeiz bestand darin, der hohen Wiener Gesellschaft eine anziehende Unterhaltung zu verschaffen und dies glaubte er mit spielender Leichtigkeit erreichen zu können. Er war daher schwer auf seinem Posten zu finden und wenn er sich bei den Proben sehen ließ, so geschah es, sich mit den anwesenden Damen zu unterhalten, denn er war ein guter Causeur. „Wissen Sie, Herr Direktor,“ sagte Caroline Müller bei solcher Gelegenheit zu ihm, „Schreyvogel kam aufs Theater, die Proben abzuhalten, Sie hingegen kommen, um uns aufzuhalten.“ An einigen guten Engagements fehlte es Deinhardstein nicht. 1833 ge-

wann er La Roche, der einer der gefeiertsten Charakterspieler wurde. Im nächsten Jahre führte er die junge Mathilde Wildauer der Bühne zu, die, damals noch eine Anfängerin, eine vorzügliche Soubrette und als Nandl im „Versprechen hinterm Herd" berühmt wurde. Auch Carl Lucas, der sich besonders im Konversationsstück auszeichnete, wurde damals erworben. Deinhardstein brachte neben verschiedenen Lustspielen Bauernfelds und Schauspielen Raupachs und des Baron von Zedlitz auch noch ein Drama Grillparzers: „Der Traum ein Leben" zu erstmaliger Aufführung. Demoiselle Gley, der es in Wien nicht behagte, war wieder für Dresden zurück gewonnen worden. Obschon sie in Wien sich aufs Herrlichste weiter entwickelt hatte, makelte man aus den früher gedachten Gründen an ihr doch in Dresden herum, was man Tieck zur Last gelegt hat. Es wurde ihr daher nicht schwer, Dresden aufs neue zu verlassen und ein ihr und ihrem Gatten (sie war noch in Wien Frau Rettich geworden) unter sehr guten Bedingungen von Wien neu angetragenes Engagement anzunehmen, wohin sie im Oktober 1835 zurückkehrten. Ihr Abgang war hier die Veranlassung des Wiederengagements Sophie Schröders gewesen. Nun spielten sie wieder nebeneinander.

Unmittelbar nach dem am 2. März 1835 erfolgten Tode des Kaisers erbat Graf Czernin wegen hohen Alters seine Entlassung als Hofburgtheaterdirektor, behielt aber seine Stellung als Oberstkämmerer bei, wodurch er noch immer die höchste Instanz am Theater blieb. Er empfahl zugleich, Deinhardstein seines Amtes als Vizedirektor zu entheben, da diesem alle Eigenschaften dazu fehlten. Es fand indes keine Billigung, da Deinhardstein bei Hofe beliebt war. Am 6. April 1835 wurde der Oberstküchenmeister Josef Landgraf von Fürstenberg zum Hofburgtheaterdirektor ernannt. Graf Czernin suchte sich seinen Einfluß durch eine Instruktion für den Landgrafen zu sichern, was dieser jedoch abzuwehren verstand. Czernin schien bei dem jetzt allmächtigen Minister Kolowrat nicht besonders gut angeschrieben gewesen zu sein, da, als die Censur einiges in dem von Baron Zedlitz verfaßten Nekrolog Schreyvogels gestrichen hatte, Graf Kolowrat die unverkürzte Aufnahme durchsetzte. „Wird Graf Czernin darin auch ein wenig hart angefaßt" — soll Kolowrat nach Costenoble (II. S. 224) gesagt haben — „so thut das nichts." Der Landgraf erklärte in der ersten Session, daß er die neuen Tragödien sparsamer gegeben wissen wollte. „Das hiesige Publikum langweilt sich in dem erhabenen Schwulste; es will nur sanft gerührt oder zum Lachen gereizt werden. Die modernen Tragödien sind nichts als ungeheure

Sümpfe, welche man durchwaten muß, um endlich auf eine kleine Oase zu stoßen, auf der einige liebliche Blumen blühen. Und diese poetischen Blumen gleichen sich wie nahe Blutsverwandte; der König pflückt sie, wie der Bettler, der Bösewicht wie der Tugendheld, der Niedriggeborene wie der Hochadlige. Von Charakteristik ist nirgends eine Spur. Darum ist es besser, man verwendet die Gaben hiesiger Darsteller dort, wo sie am ausgezeichnetsten sind, im Konversationsstück." Das war nur das Echo der vornehmen Salons und klang vielleicht schlimmer, als es gemeint war. Wenigstens wurden weiterhin viele der schon aufgeführten Trauerspiele und neu in diesem Jahre „Griseldis" und im nächsten „Der Adept", 1838 „Imelda Lambertazzi" (alle von Halm, Münch-Bellinghausen) und 1839 Goethes Faust gegeben. Engagiert wurden in dieser Zeit Auguste Brede, für Anstandsdamen, Heinrich Marr, für Charakterrollen und Louise Neumann, eine Tochter der Haizinger, die sich zu einer vorzüglichen naiv-sentimentalen Liebhaberin entwickelt hatte. Ihre berühmteste Rolle war das Lorle in „Dorf und Stadt", worin sie sich 1856 verabschiedete, um Gräfin Schönfeld zu werden. Diesem Engagement schloß sich ein Jahr später das nicht minder bedeutende von Christine Enghaus, spätere Hebbel an. Am 19. September starb Landgraf Fürstenberg, was vom Grafen Czernin benutzt wurde, aufs neue die Absetzung Deinhardsteins und die Erweiterung seiner eigenen Machtvollkommenheit zu beantragen. Als Direktor brachte er keine bestimmte Persönlichkeit, wohl aber einen Mann in Vorschlag, der ohne sich selbst dem Kunstfache gewidmet zu haben, doch einen geläuterten Geschmack besitze. Diese Anträge und Vorschläge fanden nur teilweise Berücksichtigung. Deinhardstein wurde als Censor zur Polizei-Hofstelle versetzt und Franz von Holbein, der derzeitige Hoftheaterdirektor in Hannover mit dem Titel eines Kaiserl. Rates zum Direktor des Hofburgtheaters ernannt. Czernin erhielt keinen weiteren Zuwachs seiner Befugnisse, als die der Abhängigkeit des Direktors hinsichtlich der über ein Jahr hinaus abgeschlossenen Kontrakte von der Genehmigung des Oberstkämmerers. Franz von Holbein (1779 zu Zistersdorf in Niederösterreich geboren) hatte Deutschland lange als Schauspieler, Schauspieldichter und Schauspieldirektor durchzogen, als er 1825 zum Hoftheaterdirektor der Hannöverschen Bühne erwählt worden war. Schon als Mitunternehmer und selbständiger Bühnenleiter der Bühne in Prag (worauf ich zurückkomme) hatte er sich den Ruf großer Sachkenntnis und unermüdlichen Fleißes und Eifers erworben. Er hatte, unterstützt von der sich entwickelnden genialen Begabung der Sontag,

die Oper auf eine große Höhe gebracht, so daß ihn sowohl Graf Palffy, als später die Hofoper zum artistischen Direktor ernennen wollte. Er lehnte jedoch beides ab und ging nach Hannover, wo er ebenfalls Oper und Schauspiel auf eine gewisse Höhe gebracht hat. Nach Wien scheint man ihn nun hauptsächlich seines organisatorischen Talents wegen berufen zu haben. Wie Küstner in seiner späteren Zeit, war er, nach Wlassack, zum Fanatiker der Ordnung geworden. Er beseitigte manche eingerissenen Mißbräuche, stellte in allen Zweigen eine musterhafte Ordnung her und hat sich um die Einführung der Tantieme Verdienste erworben. Indem er dieses bureaukratische Wesen auch auf den künstlerischen Teil übertrug, soll er jedoch hier den Geschäftsgang schwerfällig gemacht haben. Er fand das Personal und das Zusammenspiel noch immer in gutem Zustande und glaubte in dieser Beziehung keinen anderen Ehrgeiz haben zu dürfen, als sich zu bemühen, diesen Zustand so gut es gehen wollte zu erhalten, was ihm bei solcher Genügsamkeit aber in nur ungenügendem Maße gelang. Von Anfang an suchte er zwar das Repertoire durch Einführung neuer Stücke zu beleben, wobei man, wie bei seinen Vorgängern den hemmenden Einfluß der Censur in Betracht ziehen muß. Es zeigen sich Stücke von Halm, Gutzkow, Laube, der Herzogin Amalia von Sachsen, v. Voß, Bauernfeld, Freitag, Benedix, Prutz und Kuranda. Das Engagement neuer bedeutender Kräfte trat erst unter dem Grafen Moritz von Dietrichstein bestimmter hervor, der nach dem am 23. April 1845 erfolgten Tode des Grafen Czernin Oberstkämmerer geworden war und wieder großen persönlichen Anteil an dem Theater nahm. Er betonte in seiner Antrittsrede, „daß seine Aufmerksamkeit vorzüglich auf ein anziehendes, allgemein befriedigendes Repertoire und die zweckmäßige Besetzung der dramatischen Dichtungen gerichtet sein solle und daß er von allen Mitgliedern das eifervollste Streben erwarte, damit das kaiserliche Hoftheater — eine Schöpfung des unsterblichen Kaisers Joseph II. und von allen Beherrschern Österreichs huldreich beschützt — seine Würde behaupte und namentlich die vor allen anderen Bühnen mit Recht gerühmte Einheit in den Darstellungen sorgfältig erhalten bleibe." Allein Graf Dietrichstein war alt geworden, und da Holbein sich fast ganz auf die ökonomische Seite beschränkte und die sechs Regisseure — Koberwein, Korn, Anschütz, Fichtner, Löwe, Laroche — nach und nach alle Macht an sich reißen ließ, so war es ihm nicht möglich, das sich gesteckte Ziel zu erreichen. Die Tradition wirkt aber in einem gut geordneten Theater bei guten Kräften noch lange nach und gut geordnet und gut ausgestattet war das Theater. Es bot noch

immer einen seltenen Verein trefflicher Künstler dar. Gewiß waren einige im Alter schon vorgerückt, selbst sie aber waren keineswegs alle verblüht, wie hätten sie sonst — darin hat Wlassack ganz recht — noch zehn und zwanzig Jahre treffliche Dienste zu leisten vermocht. Noch weit weniger waren es die, die noch in der Blüte der Jugend oder in der Fülle der Kraft standen. Von Verfall im vollen Sinne des Worts konnte daher keine Rede sein. Im Jahre 1845 wurde Amalia Haizinger nach fünf ehrenvollen Gastspielen ganz für das Burgtheater gewonnen und entzückte noch lange die Wiener durch ihren unverwüstlichen Humor, ihre lebensvolle Naturtreue als „liebenswürdigste aller Mütter". Kaum minder bedeutend erwies sich 1846 das Engagement des unvergleichlichen Komikers Friedrich Beckmann vom Theater an der Wien. Ein schätzenswerter junger Anwuchs, der in den Demoisellen Rosa Anschütz, Nina Löwe, Marie Fichtner, Auguste Rudloff, Therese Grafenberg für die Zukunft erworben worden war, sollte die gehegten Erwartungen freilich nicht recht erfüllen. Das ganz an den Schluß des mir vorliegenden Zeitraums fallende Engagement Bogumil Dawisons wurde aber erst für die nächste Direktion von größerer Bedeutung. Das Jahr 1848 konnte natürlich auch hier nicht ohne Einfluß auf das Theater bleiben. Auf der einen Seite wurde durch die ausbrechenden Unruhen der Theaterbesuch eingeschränkt, ja, zeitweilig ganz unterbrochen; auf der andern brachten die politischen Errungenschaften, insbesondere die Aufhebung der Censur neues Leben in die Verwaltung und Künstlerschaft und neues Interesse dafür in das Publikum. Das Burgtheater erhielt jetzt den Namen des K. K. Hof- und Nationaltheaters. Laubes „Karlsschüler", Hebbels „Maria Magdalene", Freytags „Valentine" und Töpfers „Bürgertum und Adel" erschienen in rascher Folge, denen sich im nächsten Jahre Hebbels „Judith", Gutzkows „Urbild des Tartuffe", Bauernfelds „Ein neuer Mensch„ (Fortsetzung des schon 1846 zur Aufführung gebrachten „Großjährig"), Hebbels „Herodes und Mariamne", Gutzkows „Uriel Acosta", Laubes „Struensee" anschlossen. Laube war selbst gekommen, die „Karlsschüler" einzurichten. Sein großes Regietalent trat bei dieser Gelegenheit glänzend hervor. Was Gutzkow in Dresden gelungen war, konnte ihm, dem ungleich Leutseligeren, unmöglich hier fehlschlagen. Graf Dietrichstein nahm Veranlassung, die Ernennung Laubes zum artistischen Direktor in Vorschlag zu bringen. Die Presse that dann das ihrige. Gleichwohl brachten verschiedene Ereignisse die Sache völlig zum Stillstand — die Wahl Laubes ins Frankfurter Parlament, der Regierungsantritt Franz Josephs, der Rücktritt Graf

Dietrichsteins und die Ernennung des General-Adjutanten Grafen Grünne zum Hoftheater-Direktor. Laube brachte gegen Ende des Jahres 1848 die mit ihm angeknüpften Unterhandlungen in Erinnerung. Im Februar des folgenden Jahres wurde endlich eine Kommission eingesetzt, die über Reformen im Burgtheater beraten und Vorschläge dafür machen sollte. Die bisher in Gebrauch gewesenen Benefizvorstellungen sollten abgeschafft, statt der an die Spielgelder getretenen Gehaltszulagen sollten jene wieder eingeführt werden und verschiedene Pensionierungen stattfinden. Die Anstellung Laubes als Dramaturg auf zwei oder drei Jahre wurde für notwendig anerkannt. Alle diese Vorschläge fanden bereitwillige Annahme. Laube lehnte jedoch unter Begründung die Ernennung zum Dramaturgen ab und wurde in dessen Folge am 26. Dezember 1849 zum artistischen Direktor des Hofburgtheaters auf fünf Jahre ernannt — eine Ernennung, die als Anfang einer neuen Entwickelungsepoche dieses Kunstinstituts angesehen und begrüßt wurde.

Nach Schikaneders Tode waren am „Theater an der Wien“ nacheinander Baron Peter Braun, Graf Ferdinand Palffy, Treitschke, Wilhelm Vogel, Barbaja, Karl, Baron Hruschowsky, Franz Pokorny als Pächter und Direktoren aufgetreten. Die Losung so ziemlich aller war: „Alles darzubieten, was zieht!“ Ballete wechselten mit patriotischen Stücken, der Hund des Aubry mit dem Gastspiel der Schröder und ihrer zwei Töchter, welche hier tanzten, Grillparzers Ahnfrau mit Staberliaden, in denen sich Karl produzierte, die Catalani und Henriette Sontag mit dem Seiltänzer Chiarini, die Ritterstücke mit Pferden mit Kinderballeten ꝛc. und Schillers Räuber und Kabale und Liebe mit dem Tierdarsteller Mayerhofer. Unter Palffy bot das Theater eine Reihe guter Schauspieler, wie Wurm, Neubrück, Heurteur und den jungen Fichtner dar, von denen die beiden letzten an das Burgtheater kamen, sowie die Komiker Hasenhut, Spitzeder und den älteren Scholz. Dazwischen wurden Opern von Gluck, Salieri, Cimarosa, Gretry, Dittersdorf und vielen anderen gegeben. Die größten Berühmtheiten traten in Gastspielen auf. 1827 kam das Theater in festere, aber in keine besseren Hände. Der durch seine „Kaperbriefe“ berüchtigte Karl, der sich damit seine Leute zu Leibeigenen machte, blieb bis zum Jahre 1845 für einen Spottpreis Pächter davon. Er hatte sich auf diese Weise zwei Talente erkapert, die wahre Goldgruben für ihn wurden: Nestroy und den jüngeren Scholz, denen sich Hopp dann noch anreihte. Nestroy mit seiner ätzenden, infernalischen Komik, Scholz mit seiner plumpen, possierlichen, treuherzigen füllten

ihm Haus und Tasche. Joh. Nepomuk Nestroy, geb. 1802 zu Graz war ein Mann von Bildung und durch seine schöne Baßstimme zur Bühne gekommen. Er sang am Hofoperntheater den Sarastro so gut, daß er ein Engagement an diesem erhielt. Erst 1826 wendete er sich der Komik zu. Seit 1831 war er am Theater an der Wien. Er ist viel gepriesen, und viel verurteilt worden. Er war ein Satiriker und suchte sich die Gegenstände seiner Verspottung in den niedrigsten Volksschichten aus, durch die er aber zugleich die höheren mit traf. Eine gewisse Genialität ließ sich ihm nicht absprechen. Er war einzig in seiner Art und es war gut, daß er's blieb. Doch hatte seine Komik auch ihre Lichtseiten, wie verschiedene seiner vielen Stücke (er hat deren an hundert verfaßt) beweisen: sein Lumpaci Vagabundus, sein Talisman, sein Zerrissener. Eine Zeit lang spielten bei Karl auch Rott, Eßlair und Kunst. Letzterer gab hier an einem Abende den Karl und den Franz Moor, wie bald darauf Bosard den Zriny und Soliman. Selbst Ludwig Devrient verschmähte es nicht zum Benefiz seiner Nichte, Demoiselle Herbst, hier den Franz Moor darzustellen. Die Eigentümer des Theaters spielten endlich auch ihm, dem geriebenen Prinzipal, einen Streich, indem sie 1845 ihr Haus an Franz Pokorny verkauften, den Eigentümer des Josephstädter Theaters, dem Baron Dietrich das Geld dazu vorgeschossen hatte. Pokorny hatte den Ehrgeiz, sowohl das Burgtheater, als die kaiserliche Oper durch seines in Schatten stellen zu wollen. Er engagierte für Schauspiel, Posse und Oper bedeutende Kräfte. Für erstere Lußberger, Rott, Treumann und Beckmann, der von hier seinen Weg ins Burgtheater fand, die Schäfer und die Mittel-Weißbach. Er berief die berühmtesten Gäste und sparte nicht an der Ausstattung. Auch machte er volle Häuser damit, nur daß selbst in den guten Jahren die Ausgaben die Einnahmen überstiegen. Als dann die schlechten kamen und er sich noch überdies mit dem Bau eines Filialtheaters eingelassen hatte, hinterließ er bei seinem im August des Jahres 1850 erfolgenden Tode seinem Sohn Aloys zwar das Theater im glänzendsten Zustande, aber mit einer ungeheuren Schuldenlast und der Sorge für neun jüngere Geschwister. (S. Schlögl a. a. O.) Der wahre Sitz der Wiener Lokalposse war aber noch immer das Leopoldstädter Theater, das 1803 in die Hände des verdienstvollen Hensler gekommen war, in denen es bis 1813 verblieb. 1814 wurde es von dem Eisenhändler Leopold Huber an sich gebracht, der in dem Triumvirate Gleich, Meisl und dem unerschöpflichen Bäuerle Talente besaß, die ihn jahraus, jahrein mit zugkräftigen Stücken versorgten, bis sie alle von Ferdi-

nand Raimund (geb. 1790 zu Wien), der zugleich ein genialer Schauspieler war, in Schatten gestellt wurden. Es entwickelte sich damals die Glanzzeit nicht nur des Leopoldstädter Theaters, sondern der Wiener Volksposse überhaupt. Doch welche Fülle an Dichtern und Schauspielern besaß sie auch damals! Das Leopoldstädter Theater war die eigentliche Brut- und Bildungsstätte dafür. Hier bildeten Sartory, Korntheuer, Ignaz Schuster, Raimund, Neubrück, die Huber, Ennökl, Antonie Jäger und Therese Krones ein unübertreffliches Ensemble. So meisterhaft jedes von ihnen in seiner Art aber auch war, so stellt Costenoble doch Raimund noch weit über alle hinaus. Besaß dieser doch eine charakteristische Verwandlungsfähigkeit, deren sich in solchem Grade kein anderer berühmen konnte, höchstens die Huber und Therese Krones, was aber nicht alle genügend zu schätzen wußten, weil viele in jeder Rolle gerade nur den von ihnen vergötterten Liebling zu sehen wünschen. „Ich traf heute Ignaz Schuster“, (heißt es bei Costenoble) „er ist lange nicht so jovial wie Sartory. Ohne genial in seiner Darstellung zu sein, hat er eine gewisse Trockenheit, die ihn in Mode brachte. Jetzt ist seine Zeit vorüber. Wie hat man je so unsinnig sein können, diesen allerdings braven Schauspieler mit Raimund zu vergleichen!“ Auch Willibald Alexis sagte von diesem im Vergleich mit Spitzeder, letzterer sei nur ein Komiker, der Spaß machen wolle und wirklich Lachen errege, wie jeder gute Hanswurst. Raimund war ihm dagegen ein tiefer Denker, der den Ernst des Lebens in seiner Komik aufstellte. — Dieser Zug von Tiefsinn gehörte seiner Natur an und war tief in dieser begründet. Er äußerte sich bei ihm in der verschiedensten Weise. Er glaubte lange als Schauspieler nicht gegen Korntheuers Komik aufkommen zu können und geriet darüber in Schwermut und später hielt er sich wieder als Dichter den Erfolgen Nestroys gegenüber für verloren. So wähnte er auch seinen eigentlichen Beruf verfehlt zu haben. Er glaubte zum Tragiker geboren zu sein, obschon er als solcher Fiasco gemacht hatte. Costenoble sagt freilich „hätte Raimund ein klingendes Sprachorgan und keinen Zungenfehler gehabt, so würde er die größten Tragöden der Zeit überflogen haben“ — dies hätte ihn aber doch nicht zu hindern vermocht, seine tragische Kraft als Dichter zu erweisen. Er hatte anfänglich in der Huber, später in Therese Krones (geb. 1801 zu Freudenthal in Schlesien) eine ebenbürtige Partnerin. In beiden rollte echtes, temperamentvolles Schauspielerblut, beide waren mit Leib und Seele in der Rolle, die sie gerade darstellten, beide zeichneten sich durch lebensvollste Natürlichkeit und

einen reich quellenden Humor aus. Grazie hatten sie beide, nur war sie bei der Krones mit einem oft derben Übermute gemischt. „Die Krones“ — sagt Costenoble, als er sie zum erstenmal sah — „scheint eine köstliche Perle des Lokalspiels zu werden. Sie besitzt zwar nicht die Feinheit und Decenz der Huber, aber durch ihren genialen Vortrag vermag sie selbst das Gemeine erträglich zu machen.“ Huber war trotz dieser Zugkräfte schon 1821 in Konkurs geraten. Das Haus wurde nun längere Zeit wohl oder übel für Rechnung der Gläubiger geführt, bis es 1828 in den Besitz eines sicheren Rudolf Steinkeller aus Warschau gelangte, der glücklicherweise Raimund zum Direktor ernannte. Dieser entband sich der Last aber schon am 1. August 1830 und verließ gleich darauf das Leopoldstädter Theater, was Ignaz Schuster schon vorher gethan hatte, der ans Theater an der Wien gegangen war. „Der Pole Steinkeller“ — heißt es bei Costenoble — „soll ein ganz unvernünftiger Mensch sein. Das schöne Lokaltheater geht also zu Grunde.“ Schon im Januar 1831 suchte sich Steinkeller seinen Gläubigern durch die Flucht zu entziehen. Sein Bruder übernahm das Theater in Verbindung mit Franz von Marinelli, einem Sohn des Begründers, der es bald ganz an sich brachte. Doch gelang es ihm nicht, das Lokalstück wieder in Blüte zu bringen. 1834 spielte Raimund noch einmal mit großem Erfolge darin als Gast. 1838 aber wurde das Theater geschlossen. Karl brachte es nun auch noch in seinen Besitz und ließ Scholz, Nestroy und Hoff die Possen der letzteren darin aufführen. 1847 riß er es nieder und baute ein neues, das Karltheater, dafür, das am 10. Dezember 1847 eröffnet wurde.

Das Josephstädter Theater hatte inzwischen unter Hensler einen kurzen Aufschwung genommen. Seine Tochter setzte nach seinem 1825 erfolgenden Tode die Unternehmung fort, indem sie sich dazu mit Karl verband, der also auch noch in den Mitbesitz dieses Theaters trat. Sie boten alles auf, es mit Pantomimen und schlechten Ritterstücken, die gut ausgestattet, aber elend dargestellt wurden, wieder herunterzubringen. 1832 wurde es von dem Grazer Schauspieldirektor Stöger übernommen. Johann August Stöger (sein eigentlicher Name war Althaller), 1790 oder 1791 zu Stockerau geboren, war ursprünglich Sänger gewesen. Er befand sich 1821 als Tenorist unter der Witwe Liebich am ständischen Theater zu Prag und wird als solcher mit Auszeichnung genannt. Er gewann sich das Herz der Witwe und unternahm mit ihr die Leitung des Grazer Theaters, das bald darauf abbrannte. Stöger war aber ein unternehmender Mann. Er erwarb bis zur Wiederherstellung die Leitung des Preßburger und

Triester Theaters, führte alle drei Direktionen mit Umsicht und Glück und brachte das Grazer besonders in der Oper zu einer gewissen Blüte. Dies gelang ihm nun auch wieder im Josephstädter Theater in Wien, wo er neben der Oper besonders das lokale Volksstück ins Auge faßte, 1833 einen Vertrag mit dem von seinen auswärtigen Gastspielen zurückgekehrten und mit dem Leopoldstädter Theater zerfallenen Raimund abschloß, der nun hier eine Reihe glänzender Gastspiele mit dem „Bauer als Millionär" eröffnete. Demoiselle Bertoni, die darin die Jugend spielte, wurde darauf hin für würdig befunden, ans Burgtheater gezogen zu werden. Leider wurde sie nach kurzer Krankheit vom Tode hinweggerafft. Raimund schrieb nun für Stöger seinen „Verschwender", der einen ungeheuren Erfolg hatte. Dieser hatte indes keine Ruhe. Als das landständische Theater in Prag 1814 einen Wettbewerb für die Übernahme der Leitung ausschrieb, bewarb er sich ohne weiteres darum. Vermutlich weil es ihn und seine Frau reizte, in die ihnen lieb gewordenen Prager Verhältnisse zurückzukehren und an die Spitze eines Theaters zu treten, dem die Frau so lange mit vorgestanden und an dem er als Sänger viel Beifall gefunden hatte. Viel trug aber ohne Zweifel auch der sich in ihm regende unternehmungslustige Geist dazu bei. Er überließ das Josephstädter Theater seinem Schicksal, das sich notdürftig auf der Höhe zu erhalten suchte, auf die er es glücklich gebracht hatte, bis Franz Pokorny aus Preßburg 1837 die Leitung desselben übernahm, in Wallner einen Ersatz für den dahingegangenen Raimund fand, der seinem Leben, sei es aus Schwermut, sei es aus Furcht, von einem tollen Hunde gebissen worden zu sein, eigenmächtig ein Ziel gesetzt hatte, und mit ihm und den Possen von Told und Schikh ungemeine Erfolge erzielte. Tolds „Zauberschleier" allein brachte es auf zweihundert Wiederholungen und ihm ein Vermögen ein, was ihn bestimmte, das Theater nun käuflich an sich zu bringen und es glänzend neu einrichten zu lassen. Das Glück aber machte ihn übermütig. Er erwarb, wie sich schon zeigte, auch noch das Theater an der Wien und überließ das Josephstädter seinem Sohne Aloys, der es nun wieder mit dem ernsten Drama versuchte, mit Hilfe des mehr und mehr zum Coulissenreißer herabgesunkenen Kunst, bis es schließlich nicht weiter ging. Stöger erschien zum zweitenmale als Retter. Es war aber nur ein kurzes Aufleuchten des Glücks. Die Bedrängnisse des Jahres 1848 und der Tod seiner Frau setzten Stögers Unternehmungsgeiste ein Ziel. Er trat im Frühjahr 1849 von der Bühne zurück. v. Meyerles aus Preßburg zogen dafür in das Josephstädter Theater ein. Sie brachten

auch wirklich eine recht gute Gesellschaft zusammen, deren leuchtendster Stern 1852 Marie Geistinger (geb. 1840 in Prag) wurde. Sie gingen jedoch (wie Schlögl es ausdrückt) am „Ausstattungsteufel" und zwar um so schneller (1853) zu Grunde, als sie mit geborgtem Gelde begonnen hatten.

Wien hatte sich in diesem Zeitraume an die Spitze der deutschen Schauspielkunst geschwungen. Das Burgtheater durfte mit Recht das erste deutsche Theater, im ernsten Drama sowohl, als im Lustspiele, besonders im Konversationsstück genannt werden. Es hatte dies allerdings hauptsächlich durch Kräfte erreicht, die den außerösterreichischen deutschen Ländern entstammten, die es aber mit weisem Urteil zu sich herangezogen und mit Einsicht und Thatkraft zu einem vortrefflichen Ganzen vereinigt und ausgebildet hatte. Selbst die heimischen Kräfte konnten meist am Burgtheater erst Aufnahme finden, oder hier doch erst zu Ansehen gelangen, nachdem sie sich in jenen Ländern entwickelt und weiter ausgebildet hatten. Das Burgtheater wurde hierbei noch dadurch unterstützt, daß es in Grillparzer, Bauernfeld und Halm dramatische Dichter besaß, welche für längere Zeit die weitaus bedeutendsten waren, die Deutschland damals hervorgebracht hat. Im possenartigen Volksstück war Wien schon seit lange tonangebend gewesen. Auch dafür hat es, besonders früher, die Kräfte vielfach aus außerösterreichischen deutschen Ländern bezogen, doch erwuchsen ihm dafür auch reichlich große heimische Talente, besonders in dem hier vorliegenden Zeitraum. Mehr als das Burgtheater beherrschten die volkstümlichen Vorstadttheater die Theater der übrigen deutschen Länder. Jenes wurde trotz der errungenen Höhe hieran durch die politische Abgeschlossenheit Österreichs und die allem geistigen Aufschwung feindlichen Censurverhältnisse gehindert. Letztere wenigstens hatten mit dem Jahre 1848 ihr Ende erreicht.

Von den Theatern der übrigen deutschen Städte Österreichs ist in dieser Zeit nur das Prager für die allgemeine deutsche Theatergeschichte so wichtig, um hier etwas näher in Betracht gezogen zu werden. Liebich hatte das von ihm hier erpachtete ständische Theater in recht gutem Zustande hinterlassen. Die Wittwe, welcher die Weiterführung zugestanden worden war, besaß noch eine gute Zahl seiner bewährtesten Darsteller. Gleichwohl wollte es ihr damit nicht in gewünschter Weise gelingen. Einige drohten mit Abgang. Die beiden Demoisselles Böhler verließen auch wirklich die Bühne. Ein guter Komiker, Franz Feistmantel (geb. 1786 zu Innsbruck) wurde gewonnen. Desgleichen Demoiselle Julie Schwarz, eine Tochter des

Hofburgschauspielers, und Charlotte Birch-Pfeiffer. Bayer, Polawsky, Wilhelmi, Löwe, Allram, Gerstel, Madame Brunetti, Madame Allram, Madame Sontag waren vom alten Stamme noch da. Dennoch wurden Klagen über Rückgang im Publikum laut und unter den Darstellern gärte Unzufriedenheit und Widersetzlichkeit. Dieser Geist ging von der Oper aus, wo alles befehlen, niemand gehorchen wollte. Madame Liebich hatte sich bei der Übernahme verbindlich gemacht, für eine männliche Kraft zur Leitung der Bühne zu sorgen. Sie war dafür zunächst mit Karl, dem damaligen Direktor des Münchner Isarthortheaters in Unterhandlung getreten, was sich aber zerschlug. Ihre nächste Wahl fiel auf Ferdinand Polawsky, der auch wirklich Mitunternehmer und Direktor wurde. Er war lange ein guter Liebhaber und Heldenspieler gewesen, hatte viel Repräsentation und stand nach außen in Ansehen, allein er war zu vornehm und bequem, um sich genügend um das Detail der Verwaltung und die künstlerische Organisation zu kümmern. Glücklicherweise hatte er in Franz von Holbein einen tüchtigen Regisseur gefunden, der sich schon in gleicher Eigenschaft unter Pichler in Hannover bewährt hatte. Dieser führte dem Prager Theater in seiner Frau zweiter Ehe (er war zuerst mit der Gräfin Lichtenau, verw. Ritz verheiratet gewesen, von ihr aber geschieden worden), der verw. Renner, geb. Brochard, noch überdies ein Talent ersten Rangs in naiven und Soubrettenrollen zu. Holbein trat sehr bald an Polawskys Stelle als Mitdirektor. Er vertrug sich mit Madame Liebich sehr gut, sollte aber umsomehr unter der Widersetzlichkeit der Schauspieler, Bayer, Polawsky und Allram an ihrer Spitze, zu leiden haben, die ihm neue Theatergesetze abringen wollten, um alle Macht an einen aus den ältesten Mitgliedern bestehenden Ausschuß zu bringen. Sie gingen bis an die Stände damit. Es war eine Bewegung, welche das Vorspiel zu ähnlichen Bewegungen war, die im Jahre 1848 an den deutschen Theatern fast allgemein ausbrechen sollten. Holbein protestierte dagegen und die Stände traten auf seine Seite. Sie wiesen die Petition der Schauspieler mit den Worten zurück: „Aus dem Vorschlage leuchtet jener Schwindelgeist des Eigendünkels und der Insubordination, den man jetzt allgemein trifft. Bald werden die Schauspieler sich als die wichtigsten Staatsdiener betrachten und ihre Kunst nicht nur als angreifender, sondern auch als weit mehr Kenntnis fordernd erklären, als die Staatsgeschäfte, wenn man diesem Irrwahn nicht Schranken setzt.“ Es scheint, daß seit dieser Zeit Holbeins Verhältnis zu den Schauspielern ein recht befriedigendes, ja freundliches geworden sei. Madame Liebich überließ

ihm das Prager Theater nun ganz, heiratete Stöger und schied völlig von Prag, um mit diesem das Grazer Theater zu übernehmen. Holbein sollte außer ihnen noch mehrere seiner besten Kräfte, im Schauspiele Wilhelmi und Löwe, in der Oper Henriette Sontag, verlieren, gleichwohl würde er die Unternehmung einer gedeihlichen Zukunft entgegengeführt haben, wenn er von dem Prager Publikum mehr unterstützt worden wäre. Er erwarb in den Familien Pistor und Schikaneder brauchbare Mitglieder, in Wallbach einen glänzenden Helden, und in Carl Seydelmann ein wahrhaft bedeutendes, aber noch der Entwickelung bedürfendes Talent, das richtig erkannt und in die ihm angemessenen, es zum Ruhme führenden Wege, das Charakterfach, geleitet zu haben, Holbein zu großem Verdienste gereicht. Auch bewies er an ihm, was er auch bei anderer Gelegenheit zeigte, daß er seinen eigenen Vorteil hintenansetzte, wo es ein großes Talent zu fördern galt. Ich glaube, das Engagement des Schauspielers F. Val. Ernst, der sich später besonders als Regisseur auszeichnete, auch noch Holbein zurechnen zu müssen, wenn er wirklich, wie Teuber angiebt, schon 1822 hier eintrat. 1824 hatte Holbein den Mut verloren, sein Unternehmen weiter zu führen. Er bat, ihn seines Vertrags zu entbinden, was auch in Anerkennung seiner Verdienste um das Prager Bühnenwesen geschah. Viel hatte zu diesem Entschlusse wohl auch der Tod seiner Gattin mit beigetragen. Wir haben bereits (s. S. 355) gesehen, daß es ihm nicht an Anträgen fehlte. Er zog jedoch den Ruf nach Hannover, als unumschränkter Direktor des dortigen Hoftheaters, allem andern vor. Das ständische Prager Theater gelangte nun in die Hände eines dreiköpfigen Direktoriums: Polawsky, Kainz und Stepanek. Polawsky hatte das Geld, auch glaubte er noch immer der Leitung des Schauspiels gewachsen zu sein. Der Sänger Kainz sollte und wollte die Führung der Oper übernehmen, während der Kassierer Stepanek hauptsächlich die ökonomische Seite des Unternehmens zu vertreten hatte; doch wurde bei ihm auch noch auf eine andere Eigenschaft gezählt. Stepanek war auch Dichter und zwar vornehmlich czechischer dramatischer Dichter. Er hatte für den nach Aufhebung der czechischen Vorstellungen bei Liebich ins Leben getretenen czechischen Dilettantenverein eine ganze Reihe czechischer Dramen geschrieben. Man beabsichtigte nun, mit Heranziehung verschiedener Mitglieder dieses Vereins, die czechischen Vorstellungen wieder aufzunehmen; was auch geschah. Der alte Liebichsche Schauspielerstamm war zwar sehr zusammengeschrumpft. Er bestand im wesentlichen nur noch aus Polawsky, Bayer, Madame Allram und die Brunetti, aber

man hatte in Heinrich Moritz (eigentlich Mürrenberg), geb. 1800 in Leipzig, ein entwickelungsfähiges Talent für das Tragische, wie das Komische und in Frau von Klogen, die später den Sänger Binder heiratete, eine zugleich schöne und talentvolle Darstellerin naiver und sentimentaler Rollen erworben; letztere, nachdem man ihre Schulden in Dresden eingelöst hatte. Sie blieb dem Prager Theater von 1824 bis 1854 erhalten. Ihrem Engagement schloß sich 1826 das von Rosalie Wagner aus Dresden an, die 1829 durch Friederike Herbst ersetzt wurde. Obschon sich die Direktion ihrer Aufgabe ziemlich glücklich entband, so wurde doch über Rückgang der Oper und zu große Bevorzugung der Posse geklagt, (man hatte neben Feistmantel auch noch den jugendlichen Komiker Karl Dolt (eigentlich Pizzala) geb. 1808 zu Linz, engagiert) so daß sie bei herannahendem Ablauf ihres Vertrags gekündigt wurde. Als neue Bewerber traten nun Stepanek und Stöger auf. Stöger mit seinem Gelde und den alten Beziehungen, die er und seine Frau zu Prag hatten, mußte natürlich den Vorzug erhalten und Stepanek froh sein, bei seinem Mitbewerber wieder Anstellung als Kassierer zu finden. Obschon Stöger in seinen persönlichen Lebensgewohnheiten sehr einfach war, so liebte er doch auf der Bühne, wie in seinem Hause, den Glanz, und die Oper, die er als Sänger mehr als alles andere begünstigte, bot ihm zu dessen Entfaltung willkommene Gelegenheit, wie der nötig gewordene Umbau des Hauses, sie auch zu prächtiger Ausstattung der Zuschauerräume gab. Dies verschlang jedoch alles viel Geld. Der kurz darauf eintretende Tod des Kaisers legte ihm durch die angeordnete Landestrauer, die einen längeren Schluß des Theaters bedingte, neue Opfer auf. Er berechnete die dadurch erlittene Einbuße auf mehr als 12 000 fl. Doch führte er die Direktion rüstig weiter fort, erhielt die Oper auf glänzender Höhe und wenn das Schauspiel auch dagegen zurückblieb, so lag dies zum Teil mit daran, daß die bewährten Schauspieler Polawsky und Bayer alt geworden waren und noch immer Hauptfächer inne hatten, ein glücklicher Ersatz für sie auch schwer zu beschaffen war. So war es auch immer noch nicht gelungen, eine glänzende jugendliche Darstellerin zu gewinnen, daher Stöger sein Augenmerk auf gute und bedeutende Gastspiele richtete. Diese übermäßig zahlreichen Gastspiele waren aber der Entwickelung eines guten Repertoires eben so nachteilig, wie einem sorgfältigen Zusammenspiel, weil die Bildung des ersteren dadurch sehr vom Zufall abhing, für letzteres aber nicht die genügende Ruhe und Zeit übrig blieb. Es ist zu verwundern, daß man gleichwohl dabei jährlich so viele Novitäten

bringen konnte, was sich zum Teil daraus erklärt, daß die Gastspiele mit dazu nötigten. Von den Erwerbungen unter Stöger stellt Teuber die von Marie Frey, geb. 1815 zu Wien, obenan, die sich in Wien an der Rettich und der Caroline Müller geschult haben soll; auch das des glänzenden Heldenspieler Fischer fällt neben den von Baudius und Köckert in diese Zeit. Von größerer Bedeutung würde für die Prager Bühne der Zutritt der Tochter Bayers gewesen sein, wenn sie dieser länger erhalten geblieben wäre. Marie Bayer (geb. 1820 zu Prag) kündigte sich, obschon erst 15 Jahre alt, gleich bei ihrem ersten Auftreten als bedeutendes Talent an. Sie gewann als Cordelia und Thekla durch die Innigkeit ihres Spiels und die Idealität ihrer Erscheinung die Herzen aller. Leider verließ sie schon 1838 wieder die Bühne ihrer Vaterstadt. Der alte Bayer scheint es für ihre weitere Entwickelung für nützlich erachtet zu haben, sie einer Bühne anzuvertrauen, wo ihr reichere Gelegenheit dazu geboten würde. Er wählte dazu das königliche Hoftheater zu Hannover unter Holbein — Beweis genug, daß die alte Gegnerschaft einem freundschaftlichen Verhältnisse gewichen war und Bayer die Direktions- und Regie-Eigenschaften Holbeins und dessen persönlichen Charakter schätzen gelernt hatte. Auch Gabriele Allram, die 1837 die Prager Bühne betreten und hier im Fache munterer jugendlicher Rollen große Beliebtheit erworben hatte, vertauschte sie 1842 mit der des Dresdener Hoftheaters. Den Verlust, den Stöger durch die Theatersperre erlitten hatte, scheint er nicht so rasch verschmerzt zu haben. Auch ruhte der alte Spekulationsgeist nicht, der mit dem Geld bei ihm erweckt worden war. Beides mag wohl zusammengewirkt und ihn zur Anlage einer Ziegelbrennerei verleitet haben, was, um das dazu nötige Bürgerrecht zu erwerben, ihn wieder zum Bau eines Hauses in der Stadt bestimmte, das er dazu einrichtete, große öffentliche Redouten darin veranstalten zu können. Die erste fand 1841 bei ungeheurem Zudrange statt. Das Interesse dafür ließ aber nach, so daß er es noch in demselben Jahre zu einem zweiten Theater umgestaltete, in dem abwechselnd czechisch und deutsch gespielt werden sollte. Im September 1842 konnte dieses zweite Theater eröffnet werden. Er hatte die Erlaubnis dazu nur unter der Bedingung erhalten, das ständische Theater dadurch nicht zu schädigen. Insbesondere sollte kein Darsteller von diesem auf jenem verwendet, kein von dem ständischen Theater angenommenes Stück auf seinem eigenen dargestellt werden. Er warf sich zunächst auf Ausstattungsstücke, wählte als erstes den Zauberschleier, mit dem auch hier, wie überall, zahlreiche Wiederholungen

erzielt wurden. Nicht immer war aber der Griff ein so glücklicher. Auch stumpfte die Schaulust des Publikums ab. Der Theaterbesuch ließ besonders in den czechischen Vorstellungen nach. Daneben erhoben sich Klagen über Benachteiligung des ständischen Theaters. Man beschuldigte ihn, dieses zu Gunsten seines eigenen zu vernachlässigen. Auch solche über Feuergefährlichkeit wurden laut, die ihn zu Umbauten und Bodenerwerbungen nötigten. Schon 1840 war er in Konflikt mit der Theateraufsichtskommission geraten. Wenn es auch wahr gewesen wäre, daß das ständische Theater sich schon damals im Rückgang befand, so legte ihm die Kommission doch noch manches andere ganz ungerechtfertigter Weise zur Last und erhob unerfüllbare Forderungen. Dies konnte nur beide Teile in den Augen des Publikums herabsetzen. Da der mit Stöger vereinbarte Vertrag 1846 zu Ende ging, so wurde ein neues Verpachtungsstatut festgestellt, nach welchem fortan eine ständische Intendanz eingesetzt, eine jährliche Subvention bewilligt und die Theateraufsichtskommission beseitigt werden sollte. Es lag in gewissem Umfange hierin eine Rechtfertigung Stögers, nur daß er so gut wie keine Aussicht hatte, wieder als Pächter gewählt zu werden. Wirklich erhielt auch der frühere Sänger und bisherige Theaterdirektor in Riga Johann Hoffmann, ein vermögender Mann, dessen Kunstsinn für ausgemacht galt, über ihn und alle sonstigen Mitbewerber den Vorzug. Hoffmann hatte einen ungleich leichteren Stand, als sein Vorgänger. Er genoß Subvention, war der Aufsichtskommission und ihrer Nörgeleien enthoben und besaß in dem ersten Intendanten, dem Grafen Albert Nostitz einen Schützer und Freund. Auch brachte er ein gutes Ensemble zusammen, zu dem Louis Grauert (geb. 1816 zu Berlin) für ernste und komische Charakterrollen, Friedrich Rottmeyer (geb. 1800), der früher als Regisseur in Breslau gewirkt hatte, als Oberregisseur, Schneider, der schon unter der vorigen Direktion hier kurze Zeit angestellt gewesen war, als Heldenspieler, Römer als Liebhaber und jugendlicher Held, Demoiselle Lechner für naive Rollen, Madame Pollert für das höhere Liebhaberfach und Amalie Fries gehörten. Ich glaube aber kaum, daß es das Stögersche übertraf. 1847 wurde Schneider durch Heinrich Grans (geb. 1820 zu Braunschweig) ersetzt. Das Jahr 1848 rief in Prag besonders stürmische Erregungen und Unruhen hervor, die sich den Theaterkreisen mitteilten. Man verlangte Verzichtleistung auf das Theatermonopol, sowie ein völlig unabhängiges deutsches und, obschon sich ein Bedürfnis dafür keineswegs herausgestellt hatte, ein eben solches czechisches Theater. Die notgedrungenen Schließungen

des Theaters, der spärliche Besuch bei den Vorstellungen, der Abgang beliebter Darsteller — dies alles brachte Hoffmann in große Verlegenheit. Vergebens suchte er Hilfe bei den Ständen, vergebens Rettung in der Errichtung einer gemischten Bühne, für die er eine Arena hatte herstellen lassen, die sich aber als viel zu groß erwies. Wie alles Neue hatten die ersten Vorstellungen zwar großen Zulauf, bald aber versiegte die Teilnahme. Die czechischen Vorstellungen, die ursprünglich zu den deutschen in dem Verhältnis von 2 : 1 hatten stehen sollen, mußten eingeschränkt werden. Das umgekehrte Verhältnis griff Platz und da auch dieses nichts fruchtete, nahm man seine Zuflucht zu den niedrigsten Anziehungsmitteln. Man beschränkte sich endlich wieder darauf, im ständischen Hause wöchentlich zwei czechische Vorstellungen stattfinden zu lassen und da auch diese nicht zureichend besucht wurden, ordnete man dafür Nachmittagsvorstellungen an Sonn- und Feiertagen an.

Es gab auch in den übrigen deutschen Ländern Theater, die eine Glanzepoche, wie hier die Liebichsche, hatten, keines davon brachte es aber, so viel ich weiß, zu einer stetig aufsteigenden Entwickelung. Für Breslau hing diese Glanzepoche mit dem Engagement Ludwig Devrients zusammen, was ich schon zu berühren hatte. Sein Verlust wurde schmerzlich empfunden, da sich kein genügender Ersatz für ihn fand. Es kam nur zu einer Art Nachblüte, die der 1822 die Regie antretende Stawinsky, doch ohne großen Erfolg, zu heben suchte. Stawinsky war von Berlin gekommen und kehrte 1828 dahin zurück, nachdem er Breslau schon 1826 wieder verlassen hatte. Der häufige Wechsel der Oberleitung konnte auf die Entwickelung der Bühne nicht vorteilhaft einwirken. Nach Rhode war (1819—1822) der Regierungsrat Heinke in diese Stellung gekommen, dem dann der Baurat Langhans (bis 1823), wie diesem bis 1824 ein Baron von Stein folgen sollte. 1824 wurde das Theater wieder verpachtet, zunächst an den Musikdirektor Bierey (bis 1829), dann an den Schauspieler Piehl und den Freiherrn von Biedenfeld (bis 1834) und endlich an den Schauspieldirektor August Haacke, der sich als solcher in Mainz verdient gemacht hatte. Gleichwohl endete seine Direktion mit einem Fallissement (1838). Jetzt übernahm Leutnant Naumann die Pacht, der Schauspieler Baron von Perglaß wurde artistischer Direktor, der Zeitungsredakteur Nimbs Dramaturg. Baron von Perglaß spielte Bonvivants und Naturburschen. Diese Direktion war von kurzer Dauer, sie machte 1841 der des Baron von Vaerst und des Kaufmanns Theodor von Reimann Platz, mit denen in diesem Jahre das neue Theater am

Schweidnitzer Thore eröffnet wurde. Es trat damit eine kurze Periode der Besserung ein. Man hatte Kießling als technischen Direktor, Friedrich Rottmeyer als Oberregisseur gewonnen, der zugleich das Fach der Intrigants und ernster und komischer Charaktere vertrat, das er mit L. A. Wohlbrück teilte. 1847 trat der Baron von Baerst, der sich überhaupt nicht viel um die Direktion gekümmert hatte, von dieser wieder zurück. Sie wurde nun von Theodor von Reimann in Verbindung mit Kießling und Nimbs übernommen. An einzelnen guten Darstellern hat es der Breslauer Bühne während dieser ganzen Zeit nicht gefehlt. Davon ist vor allem der komische Charakterspieler L. A. Wohlbrück hervorzuheben, der ihr wiederholt angehört hat, sowie die anmutige und talentvolle Frau von Holtei, geb. Rogé (Roger), die der abenteuerliche Holtei in Berlin kennen gelernt und geheiratet hatte. Sie kam mit ihm 1821 ans Breslauer Theater. Leider wurde sie ihm schon zwei Jahre später wieder entrissen. Ein von ihrem Gatten erregter Theaterskandal, dem eine Liebelei mit der Gattin des Schulreiters Tournière zu Grunde lag und der ihn Breslau zu verlassen nötigte, gab dazu die Veranlassung. Sie wendeten sich wieder zurück nach Berlin, wo Frau von Holtei im nächsten Jahre in der Blüte ihres Talentes starb. Auch Beckmann, Fischer, Döring, Heckscher, Mad. Pollert, Mad. Sontag, Dem. Herbst gehörten der Breslauer Bühne zeitweilig an. Eine fruchtbare Einwirkung auf die allgemeine Entwickelung des deutschen Theaters konnte aber unter den geschilderten Umständen freilich nicht stattfinden, man gab sich damit zufrieden, dem Breslauer Publikum eine leidliche Unterhaltung geboten zu haben.

Als Franz von Holbein im Herbst 1825 die Leitung des Hoftheaters in Hannover als unumschränkter Direktor übernahm, fand er Marr noch vor und neben ihm Keller für komische Charakterrollen, Volkmar für Liebhaber, Jeanette Artour, geb. Göhring, die Holbein 1828 heiratete, für tragische Liebhaberinnen und Demoiselle Reimann für jugendliche Rollen. Der Abgang Marrs (1827), der ebenso bedeutend als trefflicher Charakterspieler, wie als Regisseur war, riß eine bedenkliche Lücke, die durch die Anstellung Paulmanns, so tüchtig er war, nicht vollständig ausgefüllt wurde. Auch starb er schon 1832. Zwei Jahre später gelang es Holbein in Carl Grunert (geb. 1810 zu Leipzig), der damals, so jung er noch war, dem Stadttheater zu Freiburg als Direktor vorstand, eine wahrhaft künstlerische Kraft von großer Begabung für das Charakterfach zu gewinnen. Für Keller, der inzwischen gestorben war, trat Franz

Pichler, der Sohn des früheren Direktors, ein. Auch unter Holbein mußten die Gastspiele das Beste thun. Hierbei ereignete sich das bis dahin in Hannover noch Unerhörte, daß die Schröder-Devrient zweimal hintereinander herausgerufen wurde. Der Tod König Wilhelms IV. von England (1837) sollte in Hannover große Veränderungen herbeiführen. Der Herzog von Cumberland, der nun den Thron von Hannover als König bestieg und dessen Hauptstadt zu seiner Residenz machte, verwandelte das bisher nur subventionierte Theater in ein selbständiges Hoftheater. Intendant wurde Graf von Platen-Hallermund mit dem Kammerjunker von Meding zur Seite. Holbein blieb mit etwas erhöhtem Gehalt (1500 Thlr.) unumschränkter Hoftheaterdirektor, Heinrich Marschner Hofkapellmeister, der er schon seit 1831 war. Neu hinzu traten Hermann Hendrichs für Liebhaber und jugendliche Helden, Hellwig für heitere jugendliche Rollen, Carl Devrient für Helden- und Charakterrollen und Marie Bayer als erste jugendliche Liebhaberin. Das Theater nahm hierdurch einen bedeutenden Aufschwung, obschon Grunert, der sich von Carl Devrient beeinträchtigt fühlte, 1842 die hannöversche Bühne verließ. Ein Jahr früher war Franz von Holbein einem Rufe nach Wien gefolgt. Seine Gattin verließ die hannöversche Bühne, der sie 26 Jahre angehört hatte, erst etwas später. Auch Marie Bayer ging damals nach Dresden. An Holbeins Stelle trat der Breslauer Oberregisseur Baron August Convay von Waterford-Perglaß (geb. 1806 zu Berlin). Er gewann nach mehreren verunglückten Versuchen in Demoiselle Damböck und Marie Baumeister einigermaßen Ersatz für Frau von Holbein und Marie Bayer und vorübergehend in Theodor Döring einen entschiedenen für Grunert. Döring verließ 1845 Hannover schon wieder und ging nach Berlin. Für den komischen Teil seines Repertoires wurde Roderich Lehmann vom Hamburger Stadttheater, für den ernsten Wilhelm Kaiser vom Oldenburger Theater erworben. Letzterer wurde 1850 zum Oberregisseur ernannt. Das Repertoire blieb unter dem Durchschnitt desjenigen anderer großen Theater. Durch Holbein hatte zwar das Personal und die Organisation des Theaters entschieden gewonnen, auf die Entwickelung des deutschen Theaters im allgemeinen seine Direktion aber keinen nennenswerten Einfluß ausgeübt. Unter seinem Nachfolger trat zunächst bis 1852 ein Rückgang ein, der sich durch die einreißende Verflachung der Spielweise bemerklich machte.

Das Braunschweiger Theater, das seit 1830 unter der Oberleitung des Intendanten A. v. Münchhausen stand, hatte nach Klinge-

manns Tode seine Glanzperiode hinter sich. Unter der Regie Marrs, der 1827 in Hannover kontraktbrüchig geworden und an das Braunschweiger Theater getreten war, erhielt sich zwar noch eine Art Nachblüte, nach seinem Abgang (1837) starb sie jedoch ab. An Klingemanns Stelle war Dr. Köchy als Dramaturg angestellt worden. Jetzt erhielt er die Oberregie.

Nach dem am 30. Oktober 1816 erfolgten Tode des Königs Friedrich von Württemberg, der ein großer Liebhaber des Theaters gewesen war, aber streng auf sein königliches Ansehen hielt (der ganze erste Rang war dem Hof vorbehalten, keine Vorstellung durfte beginnen, bevor der König, wenn er sich angesagt hatte, erschienen war, kein Beifall sich äußern, bevor er das Zeichen dazu gegeben hatte) wurde die Direktion ganz auf Baron Wächter übertragen. Kapellmeister wurde Lindpaintner. Eßlairs Abgang bereitete der Bühne einen großen Verlust, ebenso der des Komikers Vincenz. Für sie wurde der Heldenspieler Maurer aus der Ifflandschen Schule und der Komiker und komische Charakterspieler Gnauth gewonnen. Das eigentliche Charakterfach wurde nach wie vor durch Miedke vertreten; das weibliche Personal durch Demoiselle Ritter (spätere Madame Auguste Schmidt) und Demoiselle Schiedinger mit Vorteil ergänzt. Letztere heiratete den als Liebhaber beliebten Schauspieler Mevius; als Mad. Mevius errang sie später in Dresden und Leipzig viel Beifall und heiratete in letzterer Stadt in zweiter Ehe den Kapellmeister Lortzing. Nach dem Tode des Barons von Wächter (Anfang der zwanziger Jahre) wurde Hofrat von Lehr mit der Leitung der Bühne betraut. Unter ihm fand die Anstellung des Schauspielers Walbach statt, der Helden und Liebhaber spielte, später ins Väterfach übertrat, sich als Regisseur besondere Verdienste erwarb und schließlich Oberinspektor des Theaters wurde. Auch die Erwerbung Amalia Stubenrauchs (geb. 1801 zu München) als tragische Liebhaberin fällt in diese Zeit. Durch ihre Beziehungen zu König Wilhelm wurde sie bis zuletzt Beherrscherin des Stuttgarter Theaters. Sie war eine vorzügliche Darstellerin und erlangte als Maria Stuart und Griseldis eine gewisse Berühmtheit, doch glänzte sie auch im Lustspiel (z. B. als Donna Diana und Minna von Barnhelm). Die alte Vorliebe des Stuttgarter Hofs für Oper und Ballet sollte sich auch jetzt wieder geltend machen. Dies beeinträchtigte zwar die Entwickelung des Schauspiels, doch sollte unter dem Nachfolger Lehrs, dem 1828 zum Hoftheaterintendanten ernannten Grafen von Leutrum, trotz seiner Begünstigung des Ballets, eine bedeutende Hebung desselben stattfinden. Gelegenheit dazu gab die Auf-

lösung des Darmstädter Hoftheaters (s. S. 330). Man engagierte Seydelmann und Demoiselle Peche; nur sollten beide Stuttgart nicht lange erhalten bleiben. Seydelmann wurde 1838 durch Theodor Döring ersetzt, Demoiselle Peche durch Madame Beansch-Wittmann, spätere Jay. Daneben wurde noch Karl Wilhelm Meixner (geb. 1818 zu Königsberg) vom Leipziger Theater, ein vorzüglicher Darsteller von Bonvivants und anderen jugendlichen komischen Rollen, und in Moritz ein eleganter Liebhaber erworben. Letzterer sollte sich unter dem Nachfolger Leutrums, dem Freiherrn von Taubenheim (1841) als Regisseur besonders verdient machen. Döring, der 1843 Stuttgart verließ, wurde zunächst durch Lußberger, später durch Grunert ersetzt, der eine hier kürzlich für naive Rollen angestellte Schauspielerin, Demoiselle Petitjean, heiratete. Diesen Engagements reihte sich das von Feodor Löwe (geb. 1816 zu Kassel) an, der sich hier zum Heldenspieler ausbildete und den in das ältere Fach übergetretenen Maurer hierin ersetzte. Er heiratete hier eine Schwester der Amalia Stubenrauch, nach deren Ausscheiden Demoiselle Sieber, spätere Madame Wentzel, die sich nach ihr gebildet hatte, an ihre Stelle trat. 1845 fand ein neuer Wechsel in der Oberleitung statt. Freiherr von Taubenheim wurde zum Oberstallmeister ernannt. Unterhandlungen, die mit Herrn von Küstner geführt wurden, blieben erfolglos; dagegen wurde der von ihm empfohlene Intendant des großherzoglich Oldenburgischen Hoftheaters Baron von Gall, der durch seine Broschüre „Der Intendant, wie er sein soll“ große Erwartungen erregt hatte, zum Intendanten ernannt, was mit der Wiedereröffnung des glänzend erneuerten Schauspielhauses zusammenfiel. Baron von Gall bewies zunächst weiter nichts, als daß zwischen Theorie und Praxis ein weiter Weg ist. Die Lichtseiten seiner Verwaltung sollten erst später hervortreten. Allerdings wurde ihm sein neues Amt durch die Zeitverhältnisse erschwert. Wenn es hiernach dem Stuttgarter Hoftheater fast durchgehend nicht an einzelnen hervorragenden Schauspielern und auch zu Zeiten nicht an prunkvollem Glanz gefehlt hat, so hat es doch ebenfalls weder auf die Weiterentwickelung der Schauspielkunst, noch auf die der dramatischen Dichtung einen fördernden Einfluß ausgeübt. Sein Repertoire war nur das Durchschnittsrepertoire der anderen Theater und keine neuen bedeutenden schauspielerischen Talente haben von hier ihren Ausgang genommen, man möchte denn Mad. Mevius und Feodor Löwe ausnehmen.

Nachdem man in Karlsruhe 1810 vergeblich wegen Übernahme der artistischen Direktion unterhandelt hatte, fand Peter Mittell

(geb. 1769 zu Mannheim), der sich als Regisseur am Hoftheater zu Dessau bewährt hatte, unter dem Intendanten Freiherrn von Ende hier Anstellung als technischer Direktor. Unter ihm entwickelte sich das ungewöhnliche Talent Amalie Morstedts (geb. 1799 zu Karlsruhe), die 1815 als 16jähriges Mädchen hier eintrat, sich hier im nächsten Jahre mit dem Schauspieler Neumann verheiratete und nach dessen Tode 1823 die zweite Ehe mit dem vorzüglichen Tenoristen Haizinger schloß. Sie zeichnete sich im Lustspiele durch einen so reizvollen Humor, eine so tiefe Innigkeit und eine so bestrickende Schalkhaftigkeit und frische Natürlichkeit aus, daß ihnen niemand zu widerstehen vermochte, wogegen man ihr in ernsten Rollen, besonders im Versdrama, singenden Vortrag vorwarf. Neben ihr verdienen der jüngere Labes (in Heldenrollen) Heigel, Wilhelmi, Denner (in Liebhaber- und Chevalierrollen) und Madame Ellmenreich Hervorhebung. 1817 trat der Chevalier du Boys de Gresse an die Stelle des Freiherrn von Ende und nach Mittells Tode (1824) erhielt Meyer die Regie. Bis 1831 hatte daneben ein leitendes Komitee bestanden, dessen Präsident der Dichter v. Auffenberg war, das aber damals der politischen Bewegung zum Opfer fiel. Der Graf von Leiningen von Neudenau wurde zum Intendanten ernannt. Unter ihm fand 1835 die Anstellung Karl Devrients statt und 1837 betrat hier Louise Neumann, eine Tochter der Haizinger, die Bühne, die in ihr ein vielversprechendes Talent für das sentimentale und tragische Fach und in dem gleichzeitig eintretenden Mayerhofer einen vielseitigen Darsteller gewann. 1839 wurde Graf von Leiningen durch den Baron von Gemmingen und der ausscheidende Devrient durch Dessoir ersetzt, der hier bis zu seinem Übertritt nach Hannover (1843) eine Stütze des Repertoires wurde. Für Louise Neumann, welche 1839 nach Wien ging, wurde erst 1843 ein genügender Ersatz in Louise Krauth (spätere Madame Schönfeld) gefunden. 1847 brannte das Schauspielhaus ab. Die Vorstellungen mußten nun wieder wie einst im Orangeriehaus stattfinden. Auf den Baron von Gemmingen war der Freiherr von Auffenberg gefolgt, der sich aber in den Unruhen des Jahres 1849 nicht zu behaupten vermochte. Der an seine Stelle tretende Baron Tschudy besaß nicht die nötige Sachkenntnis für den schwierigen Posten. Es schien, als ob das großherzogliche Theater sich völlig auflösen sollte. Die Haizinger war schon 1846 ihrer Tochter nach Wien gefolgt. Labes und Denner ließen sich pensionieren. Dessoir legte 1848 die Regie nieder und verließ bald darauf Karlsruhe. Nach Tschudys Tode (1851) griff eine solche Zerfahrenheit um

sich, daß Prinz Friedrich, der wegen der Krankheit seines nach dem Tode des Großherzogs Leopold zur Herrschaft gelangten Bruders die Regentschaft übernommen hatte, vor allem darauf denken mußte, dem Theater wieder eine sachverständige Leitung zu geben. „Er brach — wie Eduard Devrient sagt — mit der Hoftradition und wählte dazu den bürgerlichen Schauspieler Eduard Devrient, dessen Oberregie in Dresden und dessen Geschichte der deutschen Schauspielkunst ihn seinem Vertrauen empfohlen hatten.“

Der Freiherr von Venningen hatte nach dem Rücktritte seines Schwiegervaters, des Freiherrn von Dalberg (1803) die Leitung des mit der Stadt an das Großherzogtum Baden übergegangenen Mannheimer Hof- und Nationaltheaters unter sehr schwierigen Umständen übernommen. Sein Vorgänger hatte es in einer fast fünfundzwanzigjährigen Direktionsperiode zu einer Bedeutung erhoben, die es zu einem der ersten der damaligen deutschen Theater gemacht hatte, und es ihm doch in einem Zustande des Verfalls hinterlassen Die zahlreichen Koryphäen, mit denen er es zu solchem Glanze gebracht, die Iffland, Beil, Beck, Boek, Koch und die Damen Rennschüb Beck, Sophie Müller, Jagemann, Renner waren entweder gestorben oder doch dem Mannheimer Theater verloren gegangen. Nur die einzige Demoiselle Witthöft, die den Musiker Nicola heiratete, war noch davon übrig. Ganz am Schlusse seiner Direktion hatte Dalberg den Schauspieler Karl Prandl vom Frankfurter Theater, als Regisseur, und für das Charakterfach den genial beanlagten, aber excentrischen und unstäten Leo engagiert, doch sollte sich beides keineswegs als Gewinn erweisen. Dieser ging wegen ungenügender Beschäftigung schon 1805 wieder ab und in demselben Jahre mußte Venningen erklären, daß Prandl „weder Kraft noch Einsicht besitze, die Regiepflichten in vollem Umfang zu erfüllen, daher er ihm einen Ausschuß an die Seite setze, der seine Schritte lenke und dadurch das Ganze erhalte.“ Prandl ließ es ruhig geschehen und verharrte bis zu seinem 1812 erfolgenden Tode in seiner Stellung, die von Venningen dann nicht wieder besetzt wurde. Die Regiegeschäfte wurden nun abwechselnd von den Mitgliedern des dafür eingesetzten Ausschusses versehen. Ein Gastspiel Ifflands, das große Demonstrationen veranlaßte, machte den Verfall der Bühne so sichtbar, daß Venningen ihn ersuchte, seine Meinung offen darüber auszusprechen, was zur Hebung der Mannheimer Bühne zu thun wäre. Iffland entsprach diesem Verlangen in einer schriftlichen Darlegung, die man bei A. Pichler (Chronik des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim) abgedruckt findet. Venningen

scheint geglaubt zu haben, diese Hebung durch die in letzter Zeit von Dalberg vernachlässigte Aufnahme bedeutender Stücke bewirken zu können. Er brachte 1804 Maria Stuart und Wilhelm Tell; 1805 Nathan den Weisen, Macbeth und Egmont (in der Schillerschen Bearbeitung) zu erstmaliger Darstellung, was aber auch nur dazu führen konnte, die Schwächen und Lücken des Personals recht lebhaft hervortreten zu lassen.

Am 7. Oktober 1804 fand die fünfundzwanzigjährige Jubelfeier der Mannheimer Hof- und Nationalbühne statt, und am 5. Oktober 1806 eine Gedächtnisfeier des am 27. September gestorbenen Wolfgang Heribert Freiherrn von Dalberg. 1807—8 kam endlich auch Schillers Wallensteintrilogie in Mannheim zu erstmaliger Aufführung, was durch das Engagement des Ehepaars Eßlair (von 1807—12) ermöglicht wurde. Venningen stellte damals den Grundsatz auf, daß im Druck veröffentlichte Dramen nicht zu honorieren seien. Von allen Schillerschen Dramen, die er erstmalig aufführte, hat er nur den im Manuskripte erworbenen „Wilhelm Tell“ honoriert. Dafür ordnete er 1809 eine Vorstellung von „Wallensteins Tod“ zum Vorteil der Schillerschen Erben an, die freilich nur 216 Gulden 12 Kreuzer (vermutlich nach Abzug der Tageskosten) ergab. Außer dem in das Jahr 1808 fallenden Engagement des Charakterspielers Karl Kaibel und der Auguste Demmer für erste jugendliche Liebhaberinnen ist in dieser Beziehung von der vorliegenden Direktionsperiode nichts von Bedeutung zu berichten. Man behalf sich, wie an so vielen anderen Theatern hauptsächlich mit Gastspielen. Eine um so größere Schädigung erlitt daher das Mannheimer Theater, als ihm 1812 zu Gunsten des Karlsruher Theaters das Ehepaar Eßlair entzogen wurde. 1816 folgte Auguste Demmer ihm nach. Am 19. Oktober 1814 fand eine Gedächtnisfeier für Iffland statt. Schon im Jahre 1813 waren Venningen, wahrscheinlich zur Sicherung der Interessen des Hofs, zwei Hofkommissäre in dem Kreisrat Haub und dem Dep.-Kassierer Hofkammerrat Friedrich beigegeben worden; 1816 wurde er der Hoftheater-Intendanz sogar völlig enthoben. Haub und Friedrich wurden mit den Geschäften derselben beauftragt, jener mit dem artistischen, dieser mit dem das Kassenwesen betreffenden Teil. Es handelte sich dabei also augenscheinlich nur um Ersparnisse. Der Großherzogliche Zuschuß wurde von 20 000 fl. auf 4000 fl. jährlich herabgesetzt und zur Deckung des Ausfalls gegen gewisse ihr eingeräumte Vorteile die Stadt Mannheim herangezogen. 1817 wurde für Eßlair Ludwig Brandt, für Auguste Demmer Therese Lindner und 1819 Fr. Grua

(geb. 1799 zu Mannheim) erworben. In diesem Jahre wurde der Freiherr von Ungern-Sternberg zum Intendanten ernannt, doch war seine Herrlichkeit von nur kurzer Dauer. Die Stadt verlangte nun ebenfalls eine Vertretung, so daß im folgenden Jahre dem Intendanten außer zwei Hofkommissären noch zwei städtische an die Seite gesetzt wurden. Ungern-Sternberg trat hierauf (1821) zurück und hatte den Grafen Luxburg zum Nachfolger, der gewandter oder fügsamer als er gewesen sein muß, da er bis 1836 in seiner Stellung ausharrte. Jetzt wurde erklärt, daß in Zukunft nur die Stadt für alle Theaterschulden und Verbindlichkeiten zu haften habe, wogegen der Staat die Pensionierung der lebenslänglich angestellten Mitglieder und die Garantie eines Normaletats von 67 500 fl. übernahm. Brandt, der sich durch gediegene Leistungen in die Gunst des Publikums gesetzt hatte, wurde nun Regisseur und blieb der Bühne bis 1856 erhalten. Auch Ferdinand Löwe, ein Bruder Ludwigs, der mit Frau und Tochter noch unter der vorigen Direktion angestellt worden war, wurde der Bühne zu wirklichem Gewinn. Noch mehr würde es Marie Müller geworden sein, die sich hier von Kinderrollen bis zur ersten Liebhaberin herangebildet hatte, wenn sie dem Mannheimer Theater nicht 1822 von Schreyvogel abwendig gemacht worden wäre. „Ihre Darstellungen“ — sagt Pichler — „hatten ein eigentümliches Gepräge von Idealität und poetischer Weihe, dabei besaß sie eine Plastik von Äußerlichkeit und eine fast antike Ruhe, die ihren Gebilden ebensoviel Würde als Reiz verliehen.“ Für sie wurde Caroline Pichler gewonnen, die aber schon 1825 aus Gesundheitsrücksichten der Bühne entsagte, was sie nicht abhielt, sich 1827 mit dem Gastwirt „Zum krummen Ellenbogen“ in Osnabrück, W. Böhmer, zu verheiraten und bis 1876 weiter zu leben. — Graf Luxburg liebte die Oper, nur daß diese viel Geld kostete und das Schauspiel um so weniger dafür aufkommen konnte, als der ewige Wechsel im Personal kein stetiges Interesse dafür eintreten ließ. Einer gewissen Beliebtheit erfreute sich die 1828 eintretende und mit zweijähriger Unterbrechung bis 1835 aushaltende Rosalie Reinhardt aus Braunschweig. Philipp Düringer und Franziska Berg nahmen von hier, jener 1826, diese 1828 ihren Ausgang. 1832 trat der berühmte Dekorationsmaler und Maschinist Joseph Mühldörfer und am 1. Januar 1833 Theodor Döring, der hier seinen Ruf gründete, in den Verband des Theaters. Auch heiratete er hier die in demselben Jahre eintretende Auguste Sutorius aus Breslau. Die Oper nahm damals durch die Anstellung Fr. Lachners als Kapellmeister ebenfalls einen

bedeutenden Aufschwung. Lachner, wie Döring, sollten aber der Bühne nicht lange erhalten bleiben. Döring erhielt von Hamburg ein glänzendes Engagementsanerbieten und löste 1836 seinen Vertrag. Lachner geriet in einen Konflikt mit dem Grafen Luxburg, der eine Beschränkung der Machtvollkommenheit dieses letzteren zur Folge hatte. Luxburg, der sich dem nicht fügen wollte, erbat seine Entlassung, die er im Januar 1836 erhielt. Diese ihm zu teil gewordene Nachgiebigkeit hinderte Lachner nicht, gleich darauf ein Engagement an der Münchner Oper anzunehmen, was er auch noch benützte, seinen jüngeren Bruder in seine Mannheimer Stellung zu bringen. Der Nachfolger des Grafen von Luxburg, Freiherr von Hertling, legte noch vor Ablauf eines Jahrs die Direktion wieder nieder. Ihm folgte von 1837—39 der Kammerherr von Kronfels nach, unter dem Kämpfe zwischen der Stadtbehörde und der Intendantur ausbrachen. Es handelte sich dabei wesentlich darum, das Theater ganz in städtische Verwaltung zu bringen. 1839 wurde dies in der That auch beschlossen, zu welchem Zwecke vom Gemeinderat und dem kleinen Ausschuß ein Komitee von drei Mitgliedern auf sechs Jahre gewählt wurde, welches nach ministerieller Bestätigung unter Kontrole eines Hofkommissärs und unter Oberaufsicht der Kreisregierung und des Ministeriums die Theaterverwaltung übernahm. Dem Gemeinderate hatte es alljährlich Rechnung abzulegen und bei Anstellungen über fünf Jahre dessen Zustimmung einzuholen. Die Intendantur hatte damit ein Ende. Das Theater behielt aber den Namen eines Hoftheaters noch bei. Gleich im ersten Jahre wurden die Abonnementspreise erhöht und die Vergrößerung des Theaters in Vorschlag gebracht, was jedoch abgelehnt wurde. Auch dieses bürgerliche Komitee scheint die Oper bevorzugt zu haben. Das Engagement Ph. Düringers der inzwischen als Oberregisseur nach Leipzig berufen worden war, in gleicher Eigenschaft rief einen Theaterskandal hervor, weil der Schauspieler Braunhofer, der nun das Fach der gesetzten Liebhaber mit ihm teilen sollte, darin eine Beeinträchtigung sah. Düringer mußte sich ganz auf die Regiethätigkeit beschränken. Eine Menge Engagements fanden statt, um Ersatz für erlittene Verluste zu finden, die aber fast alle keinen längeren Bestand hatten. Obschon der Theaterbesuch in den unruhiger werdenden Jahren sehr nachließ, wurde das Projekt eines neuen Theaterbaus doch wieder aufgenommen und ein darauf abzielender Vertrag mit Mühldörfer vom großen Bürgerausschuß genehmigt. Durch die ausbrechende Revolution geriet aber die Ausführung ins Stocken. Die geringen Einnahmen, die man erzielte

(eines schönen Abends betrug nach Pichler die Kasseneinnahme nur 2 fl. 42 kr.) ließen es viele bereuen, das Theater in städtische Verwaltung genommen zu haben. Die Intendantur, die man vor noch nicht 10 Jahren mit so viel Eifer abgeschafft hatte, wurde wieder herbeigewünscht, das Komitee jetzt ebenso angefeindet, wie früher diese. Da der Staat aber keine Anstalt traf, das Theater wieder zu übernehmen, so schien es bereits, als ob es ganz eingehen sollte. Hiergegen trat jedoch das Komitee, unterstützt von einer größeren Zahl angesehener Bürger, mit Entschiedenheit auf und trotz der kriegerischen Ereignisse, die sich in Baden abspielen sollten, wurden die Vorstellungen nur ganz vorübergehend unterbrochen. Das Defizit in den Jahren 1847—50 betrug noch nicht ganz 20,000 fl. Das Mannheimer Theater hatte in dem vorliegenden Zeitraum mehrmals den Anlauf zu einem neuen größeren Aufschwung genommen, ohne daß es gelungen wäre, zu einer neuen Epoche des Glanzes zu kommen. Die Dalbergsche Verwaltung lag, wie ein verlorenes Paradies, im Verschönerungslichte der Ferne.

In Frankfurt a. M. hatte Tabor, der Pächter des städtischen Theaters nach Verabschiedung Großmanns zunächst die Koberweinsche Gesellschaft herangezogen, dann den Schauspieldirektor Siegfried Gotth. Koch (Eckard) aus Riga zur Bildung einer eigenen Truppe berufen, die auch in Mainz spielte und gute Kräfte wie Liebich, Bösenberg, Unzelmanns, Eunickes, die Schwachhofer enthielt. 1789 trat Tabor seine Vertragsrechte an den Intendanten des entstandenen kurfürstlich mainzischen Nationaltheaters, Freiherrn Friedrich Karl von Dalberg ab, der nun seine Gesellschaft unter der Direktion von Koch abwechselnd in Mainz und in Frankfurt spielen ließ, hier aber nur während der Messen und im Sommer. Damit war man in Frankfurt jedoch nicht zufrieden, daher mehrere Bürger der Stadt zur Gründung eines Aktienunternehmens zum Zwecke der Errichtung einer selbständigen Schauspielergesellschaft zusammentraten, die, nachdem man nach Ablauf des Taborschen Vertrags, einen neuen mit der Stadt Frankfurt geschlossen hatte, 1792 für Rechnung der Aktiengesellschaft die Vorstellungen im dortigen Stadttheater eröffnete. Seit lange schon hatten hier und anderwärts die Bühnenleitungen darnach gestrebt, die Spielerlaubnis an Sonn- und Feiertagen zu erwirken. Die Geistlichkeit hatte sich dem so lange sie konnte widersetzt, endlich aber doch etwas nachgeben müssen, da der Nachteil für die Bühnendirektoren zu offen am Tage lag und auch die Bürgerschaft dazu drängte. So hatte man in Frankfurt diese Spielerlaubnis wenigstens für die in die Messen fallenden Sonntage einräumen

müssen. Jetzt wurde die Frage aber dahin entschieden, daß künftig nur vom letzten Adventssonntage bis zum ersten Christtage und vom Palmsonntage bis zum ersten Ostertage sowie am ersten Pfingsttage und dem vorausgehenden Abend die Spiele auszufallen hatten, die an den übrigen Sonntagen aufzuführenden Stücke aber einer vorherigen Prüfung zu unterziehen seien. Das Theater erhielt nun den Namen des Frankfurter Nationaltheaters. An der Spitze der Aktienunternehmung, die es in Pacht genommen hatte, standen die Bürger Abr. Chiron, J. J. von Stockum, G. E. Chamot und S. F. Kistner, die aber mit der Zeit anderen Männern Platz machten. Als artistischen Leiter hatte man den Regisseur Rennschüb (sein eigentlicher Name war Büchner) von der Mannheimer Bühne berufen. Als Schröder 1792 hierher kam, war Rennschüb mit seiner Frau noch in Mannheim. Er sah hier Koch, Christ, Stegemanns, Wolschafskys, Porsch und Frau, Eunickes, Mad. Fiala, Betty Koch, den jüngeren Beck, zwei Walter und Mendes, mithin eine recht stattliche Truppe. Aus dem Jahre 1797 liegt ein Bericht Goethes vor, aus dem sich ersehen läßt, wie sehr sich ihre Zusammensetzung unter der Einwirkung des Krieges verändert hatte. Er führt im Schauspiel die Damen Boudet, Aschenbrenner, Bulla, Bötticher und die Herren Prandl, Schröder, Lux, Schlegel, Demmer, Schmidt, Dupré, Stentzsch namentlich an. Die Geschäfte der Truppe müssen sich aber wieder gehoben haben, da die Aktiengesellschaft 1802 einen neuen Vertrag auf acht Jahre abschloß. Ihlen stand jetzt als Direktor an der Spitze der künstlerischen Leitung. Von den damaligen Schauspielern hebt Dr. von Oven (das erste städtische Theater zu Frankfurt a. M.): Werdy (zugleich Regisseur) den Komiker Lux, Otto, Stadler, Haas hervor. Auch 1810 fand wieder eine Verlängerung des Vertrags bis 1822 statt. Es traten jetzt die elegante Frau Großmann (spätere Frau von Busch), Dem. Isermann, die Damen Vohs und Ellmenreich, sowie Leißering, Illenberger, Urspruch und der im Charakterfach tüchtige und eigenartige Weidner hinzu. 1820 wurde dem Direktor Ihlen der im Rechnungswesen erfahrene, doch auch als Dichter verdiente Karl Malß zur Seite gegeben, ein Verhältnis, das bei weiterer Verlängerung des Vertrags (bis 1842) bis zu Ihlens 1827 erfolgenden Tode bestehen blieb. Von hier an gelangte die Direktion für das Schauspiel völlig an Malß, die der Oper an den Musikdirektor Karl Guhr. Aus dieser Zeit liegen geistvolle Besprechungen des Frankfurter Theaters von Börne vor, die aber über die Schauspieler, deren Namen er

verschweigt, kein sicheres Licht verbreiten. Es scheint, als ob die neue Direktion nicht völlig befriedigt habe, da 1831 eine Intendantur eingesetzt wurde, für die man Franz Grunert aus Darmstadt berief. Guhr blieb Leiter der Oper und Malß wurde Ökonomiedirektor. Doch scheint Grunert den Erwartungen noch weniger entsprochen zu haben, da er schon 1839 durch den Schauspieler Joh. Leonhard Meck, der sich hier seit 1830 als komischer Charakterspieler großer Beliebtheit erfreute, ersetzt wurde. Malß, Guhr und Meck übernahmen jetzt die Leitung für eigene Rechnung bei einem jährlichen Zuschuß von 20 000 fl. In diesem Zeitraum zeichneten sich vor allen Karoline Lindner, Julius Weidner und Becker, sowie F. J. Hassel im Lokalstück aus, das seit 1821 sehr in Aufnahme gekommen war. Epochemachend waren dafür die Possen des Direktors Karl Malß, besonders seine Hampelmanniaden, dem sich dann Hassel, Hallenstein und Pfeiffer noch anschlossen. Neben den Genannten müssen als Schauspieler Lußberger, Leißering und Meck hervorgehoben werden. Immermann wollte 1832 nur die Lindner und Becker gelten lassen, allein er war damals wohl zu kurze Zeit in Frankfurt, um eine genügende Einsicht in die Leistungen des Theaters erlangen zu können. Karoline Lindner gehörte zu den vorzüglichsten Darstellerinnen ihrer Zeit. Sie entzückte durch die tiefe Innerlichkeit und ursprüngliche Natürlichkeit des Gefühlsausdrucks, in naiven, wie gefühlvollen Rollen, besonders in der früheren Zeit, weil später ihre zunehmende Körperfülle ihr dabei hinderlich war. 1839 wurde sie in Frankfurt zum Teil durch Demoiselle Frühauf ersetzt. Lavallade war jetzt als Liebhaber hinzugetreten. — 1842 wurde das Aktienunternehmen aufgelöst. Malß, Guhr und Meck übernahmen nun selbst als Pächter die Oberleitung des nunmehrigen Stadttheaters und zwar ohne allen Zuschuß und unter Übernahme des Inventars von der Aktiengesellschaft. Verschiedene bauliche Verbesserungen wurden vereinbart und vorgenommen. Neben Demoiselle Lindner, Madame Meck, geb. Böttichen und Madame Weidner treten uns nun Hallenstein, Heckscher, Reger, Heyl sowie Demoiselle Hoffmann entgegen. Schon seit 1845 arbeiteten die Direktoren mit Verlust. Die Ereignisse des Jahres 1848 ließen eine Weiterführung kaum möglich erscheinen. Man half sich zunächst mit Herabsetzung der Gagen. Da aber auch dieses nicht ausreichte, fühlte man sich gezwungen, die Stadt um Hilfe anzugehen. Kurz darauf starb Malß, einen Monat später auch Guhr. Meck fand glücklicherweise in Julius Mühling, dem früheren Theaterdirektor in Köln, Aachen und Hamburg, einen Mitunternehmer. Zwischen

ihnen und den Vertretern der Stadt kam nun ein neuer Vertrag zu stande. Trotz aller Anstrengungen (man glaubte 1848 in Fanny Janauschek — ihr eigentlicher Name war Franziska Magdalene Romance, geb. 1830 in Prag ein — bedeutendes Anziehungsmittel gefunden zu haben), erfüllten sich die daran geknüpften Hoffnungen zunächst aber nicht. Mühling, der bisher als artistischer Direktor und Oberregisseur gewirkt hatte, erhielt 1852 seine Entlassung aus dem Vertrag, ein Jahr später trat auch Meck davon zurück, da es gelungen war, einen neuen Vertrag mit dem seitherigen Direktor des ständischen Theaters in Prag, Joh. Hoffmann zum Abschluß zu bringen.

Eine bedeutende Erscheinung ist in der zweiten Hälfte des mir vorliegenden Zeitraums der Immermannsche Versuch, in Düsseldorf, seinem damaligen Wohnsitze, eine deutsche Musterbühne ins Leben zu rufen. Karl Leberecht Immermann, der Sohn eines tüchtigen Beamten, wurde am 24. April zu Magdeburg geboren. Schon früh wurde die Lust am Theater und der Drang zu dichterischer und schauspielerischer dramatischer Gestaltung in ihm geweckt und entwickelt. In der Klosterschule zu Wittenberg gründete er ein Theater, auf dem er mit seinen Schulkameraden, deren Regisseur und Dramaturg er war, spielte. In Halle und Lauchstädt wohnte er Darstellungen der Goethe-Weimarischen Gesellschaft bei. Die Berliner Bühne lernte er 1819, also zu einer Zeit kennen, da sie noch unter der Nachwirkung der Ifflandschen Schule und unter dem Einfluß der Goetheschen durch P. A. Wolff stand. Er empfing also zunächst fast nur bedeutende Eindrücke vom Theater, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß bis zu seiner Übersiedelung nach Düsseldorf, wohin er 1827 als Landgerichtsrat versetzt wurde, schon an vielen Orten ein Rückgang bemerklich war. Sowohl die Schröder-Ifflandsche Schule, wie die Goethesche zeigte hier und da eine gewisse Verflachung, die sich teils dadurch erklärt, daß beide sich einander anzunähern suchten, teils aber auch aus dem Mangel an weiterer Fortbildung und der Vernachlässigung der Proben. Was Immermann nun vollends in Düsseldorf von der Derossischen Gesellschaft zu sehen bekam, mußte ihn, der sich daran gewöhnt hatte, mit ausschließender Strenge einen sehr hohen Maßstab an die Dinge zu legen, in seinen Urteilen sehr herabstimmen. Um so mehr fühlte er sich von dem Geiste der aufstrebenden jungen Kunstschule angezogen, zu der er rasch ein inniges Verhältnis gewann. Er beteiligte sich nicht nur an ihren Festspielen und theatralischen Aufführungen, deren Seele er wurde, sondern war auch in anderer Weise für ihre Interessen thätig, indem er den Kunstverein für die Rhein-

lande und Westfalen ins Leben rief. Er hatte bis dahin viel für die Bühne geschrieben. Natürlich mußte es ihn dazu drängen, sich seinen neuen Landsleuten auch von dieser Seite zu zeigen. Dem Beispiele Tiecks und Holteis folgend, führte er dramatische Vorlesungen ein. Nichts lag näher, als auch mit der Aufführung eins seiner Dramen hervorzutreten, zumal es ihm sicher nicht an Anregungen und Aufforderungen dazu von seiten seiner Freunde gefehlt haben mag. Nach Richard Fellner (Geschichte einer deutschen Musterbühne) war ihm Derossi hierin noch besonders entgegengekommen, indem er ihn um die Erlaubnis anging, seinen soeben erschienenen Andreas Hofer (Das Trauerspiel in Tirol) zu erstmaliger Aufführung bringen zu dürfen, und ihn zugleich um die Übernahme der Einstudierung desselben ersuchte. Immermann unterzog sich der Aufgabe und zwar unter allgemeiner Anerkennung. Noch in demselben Jahre veranstaltete er eine Totenfeier für Goethe, wozu er Clavigo aufs sorgfältigste einstudiert hatte. Der Bau eines neuen Schauspielhauses hatte ihm die Frage nahe gelegt, ob es nicht möglich wäre, die darin zu gebenden Vorstellungen dessen würdig zu machen? Er glaubte, sich dieses Verdienst um die Stadt und die Kunst erwerben zu können und trat mit dem Vorschlag hervor, einen Theaterverein zu diesem Zwecke zu gründen. Er sollte aus 15 Mitgliedern bestehen, und die Aufgabe haben, zu einem fortlaufenden Abonnement für drei Winter aufzufordern und einen Ausschuß von vier seiner Mitglieder zu wählen, um mit dem Theaterdirektor Derossi einen die Interessen des Vereins gewährleistenden Vertrag abzuschließen, nach welchem der Verein einen Einfluß auf das Repertoir gewinnen sollte und Derossi sich verpflichtete eine bestimmte Anzahl von Mustervorstellungen unter Leitung der Ausschußmitglieder, deren Anordnungen er hierbei überall Folge zu leisten hatte, durch seine Truppe zur Ausführung bringen zu lassen. Der Vorschlag fand genügenden Anklang, so daß der Verein sich konstituierte. Zu mehrerer Sicherheit suchte Immermann noch das Protektorat des Prinzen Friedrich von Preußen nach, der es auch huldvoll übernahm, was sich sehr nützlich erwies, weil Derossi, obschon er sich anfangs zu allem bereit erklärt hatte, nun allerlei Ausflüchte suchte, um das ihm unbequeme Unternehmen gleich im Keim zu ersticken. Obschon durch den Einfluß des Prinzen dieser Widerstand glücklich beseitigt wurde, fehlte es doch sonst nicht an Schwierigkeiten, die Immermann fast allein zu überwinden hatte, weil die Last des neuen Unternehmens bald ganz auf seinen Schultern lag. Derossis Truppe bestand damals aus B e r n i n g e r (für zärtliche und komische

Väter), Derossi Sohn (für Naturburschen), Lipphardt (für Bonvivants und heitere Rollen), Hoppé (für Intrigants), Grua (für erste Liebhaber und Helden), Kickebusch (für zweite Liebhaber), Meisinger (für komische Rollen), Reger (für Charakterrollen), Kühn (für Väter und alte Diener), Madame Derossi (für komische Mütter), Fräulein v. Seele (für erste Liebhaberinnen und Heldinnen), Madame Meisinger und Demoiselle Krauß (für Liebhaberinnen), Demoiselle Stephany (für Charakterrollen und Mütter) und Demoiselle Heise (für Bauernmädchen). Am 8. Dezember 1832 wurden die Vorstellungen des neuen Unternehmens eröffnet. Die Mustervorstellungen dieses Winters bestanden in dem „Prinzen von Homburg", in „Stille Wasser sind tief", „Emilie Galotti" und „Der standhafte Prinz." Obschon die verfügbaren Kräfte sich im Durchschnitt nicht viel über das Mittelmaß erhoben, hatte doch Immermann erreicht, daß jeder sich ganz in seiner Rolle und seiner Situation fühlte und das Zusammenspiel ein lebendiges war, was um so höher zu veranschlagen ist, als die übrigen Vorstellungen Derossis um so kläglicher ausfielen. Es war also kein Zweifel, daß das Geleistete hauptsächlich Immermanns Verdienst war, was auch von den Schauspielern, besonders von Reger und Grua anerkannt wurde. Im Publikum fehlte es aber nicht an solchen, die auf seiten Derossis standen und Immermanns Vorgehen für eine unbefugte Einmischung hielten, so daß es nicht an Theaterskandalen fehlte. Die Mustervorstellungen des zweiten Jahres hatten zur Folge, daß an Immermann von seiten des Verwaltungsrats des Theaters die Aufforderung erging, die Intendanz eines in Düsseldorf zu gründenden Stadttheaters zu übernehmen. Immermann erklärte sich auch hierzu vorläufig auf ein Jahr unter gewissen Bedingungen bereit, nachdem ihm hierzu ein ebenso langer Urlaub erwirkt worden war. Er folgte dem Beispiel Schröders und unternahm eine längere Kunstreise, um Erfahrungen zu sammeln und Truppen für die Campagne anzuwerben. Er gewann in Madame Lauber-Versing eine talent- und temperamentvolle erste Liebhaberin, in Schenk einen ersten Liebhaber und jugendlichen Heldenspieler, in dessen Frau ein Talent für heitere und soubrettenartige Rollen, denen sich Reußler für Charakterrollen, die von der Oper zum Schauspiel übergegangene Demoiselle Blumauer (die später berühmte Frieb-Blumauer) Günther Limbach (für ältere Charakterrollen), Madame Limbach (für Mütterrollen), Weymar (für Helden), Henckel (für Charakterrollen), der Komiker Jenke, Plagge, Seeliger anschlossen. Wogegen es leider mit Mendelssohn, den man als Leiter der Oper gewonnen hatte, sehr

rasch zu einem Bruche kam (worüber man das Nähere in dem schon erwähnten gehaltvollen Buche Richard Fellmers findet). Am 28. Oktober 1834 fand die Eröffnung des neuen auf Aktien gegründeten Düsseldorfer Stadttheaters mit Kleists „Prinz von Homburg“ statt, dem dann die Vorstellungen von Shakespeares „König Johann“, Tiecks „Blaubart“, „Macbeth“, „Hamlet“, „Das Leben ein Traum“, „Wallensteins Tod“ und „Alexis“ (von Immermann) folgten. Eine weitere Verlängerung seines Urlaubs wurde beharrlich verweigert. Um weder seiner Staatsanstellung, noch dem Unternehmen, an dem er mit ganzer Seele hing, zu entsagen, wagte Immermann den Versuch, den Verpflichtungen gegen beide zu genügen, was ihm freilich eine ungeheure Arbeitslast aufbürdete und eine riesige Kraftaufwendung beanspruchte. Die finanziellen Ergebnisse blieben, wie schon in den ersten Jahren, auch diesen Winter unbefriedigend und zahlreiche Verdrießlichkeiten bestimmten ihn fast nach Ablauf des Versuchsjahrs zurückzutreten. Da aber der Verwaltungsrat sich zu neuen Opfern bereit erklärte, so glaubte Immermann hierin nicht zurückbleiben zu dürfen. Gleich bei Beginn der neuen Saison drängte sich ihm aber die Überzeugung auf, daß mit dem 1. April 1837 das Unternehmen zu Ende gehen werde, doch wendete er alle Kraft auf, damit es in voller Blüte und Kraft geschehe. Die letzte Vorstellung am 31. März war Halms „Griseldis“. Eine Handvoll grauer Haare nennt er seinen ganzen Gewinn. „Aus dem Bühnenschiffbruch“ — schreibt er damals an seinen Bruder — „bin ich auch noch so mit blauem Auge davon gekommen. Zwar haben sie mich tüchtig mit gutsagen und bezahlen lassen, indessen habe ich doch die Aussicht vor mir, durch zweijährigen litterarischen Fleiß die auf mich fallenden Einbußen zu decken. Und was die Hauptsache: Die Ehre ist in salvo geblieben.“ Es blieb aber wohl mehr als die unversehrte Ehre übrig — auch unvergänglicher Ruhm. Immermann hatte wieder gezeigt, was selbst unter ungünstigsten Verhältnissen ein Einzelner bei tiefer Einsicht, großem Talent und selbstloser, unermüdlicher Hingabe vermag und wie sehr durch ihn die meisten der Bühnenleitungen unserer großen Theater bei reichen und glänzenden Mitteln in Schatten gestellt wurden. Es trat daher ein, was er schon am 15. November 1834 prophetisch gesagt hatte: „Ich denke, wenn wir erst zu Trümmern gegangen sind, so wird es uns an Eloges sur feu Mr. Immermann et la société nicht fehlen? Man ist darin sogar bis zur Überschätzung gegangen. Er selbst hat dagegen immer ruhig und bescheiden darüber geurteilt. Sein Hauptzweck war, die dichterische Absicht der

darzustellenden Werke möglichst rein und unverfälscht durch die Darstellung zur Anschauung zu bringen und zu zeigen, wie viel man hierdurch erreiche. Dies hatte vor ihm wohl nur Goethe mit gleicher Entschiedenheit zu thun versucht und gethan, daher er seine Bühnenleitung auch eine Epigonie des Weimarischen Theaters nannte. Wie Goethe legte er ein großes Gewicht auf die Leseproben, bei denen dies alles erörtert und festgestellt werden konnte. Wie dieser ging er bei seiner Schulung von der jener Absicht entsprechenden Recitation des dichterischen Textes aus, woraus sich alles andere ergab. Ed. Devrient, der den Ehrgeiz besaß, den Schauspieler im Theater über den Dichter zu stellen, bekämpfte diese Auffassung und Methode. Er sah darin den Schauspieler zum Diener des Dichters erniedrigt, was zu thun weder Goethe, noch Immermann in den Sinn kam, während er in dem Dichter wirklich nur den Handlanger des Schauspielers erblickte, außer etwa, wenn der Schauspieler Dichter und Schauspieler in einer Person, wie er und Shakespeare, war. Beide Künste sind bei der Vorstellung einer dramatischen Dichtung Bundesgenossen und auf einander verwiesen. Natürlich aber ist dabei das Dichterwort, wie es das frühere und die notwendige Voraussetzung ist, auch in bestimmtem Umfange das Maßgebende. Der Schauspieler soll es ergänzen, nicht willkürlich, aber doch so, daß auch bei ihm die Phantasie einen bestimmten Spielraum hat. Der Dichter soll bei seiner Dichtung die Bühne und den Schauspieler vor Augen haben, der Schauspieler dagegen die Absicht, die der Dichter mit seiner Dichtung verbunden hat. Ehe der Schauspieler eine richtige Geste machen kann, muß er doch wissen, um was es sich handelt, worüber ihm nur die Dichtung Aufschluß zu geben vermag. Richtig kann sie daher nur sein, insofern sie dieser entspricht. Devrient hatte allerdings recht, daß der sprachliche und der mimische Ausdruck in der schauspielerischen Aktion nicht von einander zu trennen sind, beide entspringen aus einem und demselben Empfindungszustande; um diesen jedoch in sich erzeugen zu können, muß der Schauspieler die Dichtung in sich aufgenommen und sich mit ihrem Geiste durchdrungen haben. Das bloße Zusammenspiel, möchte es noch so lebendig sein, gewährleistet noch keineswegs eine gute Vorstellung. Es ist dazu nötig, daß es in all seinen Teilen und Einzelheiten der Dichtung und der Absicht des Dichters entspricht und diese zu vollkommnen und wirkungsvollen Ausdruck bringt. Das ist es, was Immermann einzig erstrebte. Dazu gehören aber besonders in den Hauptrollen auch vorzügliche schauspielerische Kräfte, die Immermann nicht immer zur

Verfügung hatte. Devrient schloß sie in einem gewissen Umfange grundsätzlich aus. Goethe scheinbar desgleichen, aber nur scheinbar und aus wesentlich anderem Grunde. Devrient hielt die schauspielerische Genialität für eine Gefahr, die er vermeiden wollte; Goethe wollte sie nur nach seinen Grundsätzen bilden. Richard Fellner, der die Ansichten Devrients und Immermanns mit kritischer Schärfe verglich, spricht die Meinung aus, daß Immermann gewisse Einseitigkeiten der Goetheschen Schule zu vermeiden und mit gewissen Vorzügen der Schröderschen zu vermitteln gewußt habe. Beabsichtigt dürfte es aber kaum von Immermann gewesen sein. Er und Schröder wichen in ihren Ansichten doch wohl zu weit von einander ab. So heißt es von „Emilia Galotti“ bei Immermann: „Die Konsequenz und der strenge Verstand in Anlegung und Durchführung der Handlung ist bewundernswürdig, aber die Handlung selbst! Sie ist ohne alle Würde und Poesie und über dem dürftigen Ganzen schwebt ein winterlicher Hauch.“ Für Schröder war dieses Drama ein Meisterwerk, schon wegen der Charakteristik, die jedem Darsteller eine bedeutende Aufgabe darbot. Doch auch von Goethes Bühnenreform unterschied sich die Immermannsche, trotz aller Übereinstimmung, in wesentlichen Punkten. Goethe ging dabei ungleich vorsichtiger zu Werke als er. Er mutete weder den Schauspielern, noch dem Publikum zu viel auf einmal zu und als er endlich glaubte es in größerem Umfange thun zu dürfen, ging er vor allem mit darauf aus, der zeitgenössischen Dichtung die Bahn zu brechen. Immermann suchte dagegen das Bedeutendste aller Zeiten und Länder zu möglichst vollkommener Anschauung und zu richtigem Verständnis zu bringen. Er bevorzugte dabei das romantische Drama und brachte unter seinen Mustervorstellungen kein einziges Drama des bedeutendsten Dramatikers seiner eigenen Zeit, Grillparzers, zur Aufführung. Ich glaube auch kaum, daß Immermann bei der absprechenden Strenge seiner Kritik sich besonders zum Förderer der dramatischen Dichtung des Tages geeignet hätte. So liest man z. B. bei ihm über Schillers „Jungfrau von Orleans“: „Das Stück ist doch weiter nichts als blühende Opernpoesie. Es hat nur einen gründlich tragischen Gedanken, nämlich den, daß der König und seine Gesellen, noch umleuchtet von den Wundern des Himmels, die Jungfrau doch gleich wieder nur zur Bettgenossin und Kindermutter machen wollen. Alles Übrige ist Schofel und ungeschickter Schofel.“ (!) Auch die Art, wie er mit Schillers „Räubern“ umging, um den Geschmack des Publikums zu verspotten, gehört mit hierher. „Ich war“ — sagt er darüber — „als ich Tiecks ‚jungen

Tischlermeister‘ im Sommer gelesen hatte, bei der Erzählung von der grandiosen Darstellung der ‚Räuber‘ auf dem Schlosse des Barons nicht aus dem Lachen gekommen und hatte damals beschlossen, daß dieses Phantasiebild in Düsseldorf Wirklichkeit werden solle.“ Ein doktrinärer Zug ist Immermann, wenn auch nicht in gleichem Grade, ebenso eigen, wie Ed. Devrient. So hält er es unter dem Zwange unserer Bühneneinrichtungen für unmöglich, Shakespeare wahrhaft heimisch auf unseren Brettern zu machen. „Sei daher Shakespeare auch fernerhin der Liebling der Besten, doch gebe man jenen Gedanken endlich auf.“ Wie sehr ist er von der Zeit hierin widerlegt worden! Was auch von dem gilt, was er von Shakespeares Historien sagt, bei denen ihm vieles nur wie dialogisierte Chronik, weit unter dem Werte seiner anderen Dichtungen, erschien. Er hat nur den „König Johann“ zur Darstellung für geeignet befunden. Wie sehr aber haben diesen Richard II. und Heinrich IV. besonders aber Richard III. an Wirksamkeit auf der heutigen Bühne überholt. — Die Immermannsche Theaterleitung starb, wie so manche andere, an kläglichen finanziellen Verhältnissen und an dem Mangel hochherziger Gesinnung vor der Zeit hin. Wie weit das Repertoire seiner Mustervorstellungen daran mit beteiligt gewesen ist, bleibe dahingestellt. Richard Fellner glaubt, daß die Kosten der Oper Schuld an den unzulänglichen finanziellen Ergebnissen trugen — eine Klage, die, wie wir gesehen haben, öfter noch wiederkehrt und keineswegs ganz aus der Luft gegriffen ist, aber im allgemeinen und auch hier einer Richtigstellung bedarf. Sicher ist, daß hier, wie in vielen anderen Theatern das Schauspiel einen Teil der Kosten des Opernaufwands zu tragen hatte. Gleichwohl entsteht noch die Frage, warum sich dann fast alle Theater, selbst die der Wandertruppen, mit der Oper belasteten? Vermutlich doch nur deshalb, weil sie befürchteten, ohne sie noch schlechtere Geschäfte zu machen. Im Falle Immermann läßt sich mit aller Gewißheit sagen, daß ohne die Aufnahme der Oper weder in den ersten Jahren ein genügendes Abonnement, noch in den letzten eine genügende Aktienbeteiligung zu stande gekommen sein würde.

Das Theater, das Schauspielwesen und der sittliche und gesellschaftliche Zustand der Schauspieler hat in dem vorliegenden Zeitraum in Deutschland einen großen Aufschwung genommen. Fast jede größere Stadt erfreute sich jetzt eines mehr oder minder glänzenden festen Theatergebäudes mit der dazu gehörenden Einrichtung, die Residenzstädte der Fürsten zugleich meist eines gesicherten Fortbestands der theatralischen Vorstellungen. Für die befähigteren Schauspieler war

hierdurch die Aussicht auf lebenslängliche Anstellung und Versorgung außerordentlich verstärkt und erweitert worden. Die immer glänzender werdenden Schauspielhäuser bedingten aber auch eine glänzendere Ausstattung der Stücke, die freilich nicht auf alle gleichmäßig ausgedehnt wurde, noch ausgedehnt werden konnte, allerdings zum Nachteil der übrigen, zumal diese nun auch noch zum Teil schwächer besetzt wurden und die Schauspieler hierdurch mit einem ungünstigen Vorurteil an sie herantraten, was sich auf das Publikum übertrug. Die zunehmende Zahl der Theater steigerte den Wert guter Schauspieler. Man machte sie sich wechselseitig streitig und trieb dadurch ihre Ansprüche und Forderungen ins Maßlose. Beides nötigte, um überhaupt nur bestehen zu können, zur Erhöhung der Eintrittspreise, was wieder die Ansprüche des Publikums steigerte. Bisher waren die Eintrittspreise immer noch so gewesen, daß die mittleren und unbemittelten, selbst die arbeitenden und dienenden Klassen sich am Theaterbesuche beteiligen konnten. Doch drohte schon die Gefahr, daß dies, wenn nicht unmöglich, so doch sehr erschwert werden würde. Dies gefährdete aber auch den vornehmsten Zweck des Theaters, ein Mittel der Volksbildung zu werden. Was es hauptsächlich gehindert hat, das Theater wie andere Künste zu einer Staatsangelegenheit zu erheben, ist einerseits, daß hier der Kunstgenuß mit einem großen Aufwande von beiden Seiten verbunden ist und andrerseits der größere Teil des Publikums mehr Zerstreuung und Unterhaltung, als Erhebung und Bildung im Theater sucht. Dies wird sich auch niemals ändern. Alles, was man thun kann, ist, das wirklich Gute und Bedeutende mit den ihnen entsprechenden Mitteln anziehend und gefällig zu machen. Denn mehr als irgendwo sonst gilt im Theater der Voltairesche Ausspruch, daß es nur ein schlechtes Genre, das langweilige, giebt. Nur daß dem einen langweilig erscheint, was dem andern für äußerst kurzweilig und anziehend gilt und hiervon abgesehen selbst noch das größte dramatische Dichterwerk durch schlechte oder auch nur unzulängliche Darstellung langweilig werden kann. Da jeder Theaterunternehmer, nur um bestehen und leben zu können, darauf bedacht sein muß, daß seine Ausgaben die Einnahmen nicht übersteigen, so erklärt es sich, daß dies bei den meisten der Hauptgesichtspunkt und das Theater mehr und mehr eine Sache der Spekulation wurde. Die Unternehmer suchten alle Mittel zur Anwendung zu bringen, die eine besondere Anziehungskraft auf die Massen auszuüben und Theater und Kasse zu füllen versprachen. Doch auch der einzelne Schauspieler setzte seinen Ehrgeiz darein; was zwar die Ausbildung der Talente förderte, aber

auch die unter dem Namen des Virtuosentums bekannte Erscheinung zeitigte, bei der es nicht sowohl auf die möglichst vollkommene Darstellung der Stücke, noch auf das Gedeihen eines bestimmten Theaterverbands, als vielmehr auf die Steigerung des Wertes und der Einnahmen des einzelnen Schauspielers und darauf ankam, sich innerhalb und außerhalb irgend eines bestimmten Verbands eine Sonderstellung zu schaffen. Die Gastspiele, deren wohlthätige Wirkungen ich früher beleuchtet habe, boten sich hierzu vorzugsweise an und Direktoren und Schauspieler arbeiteten sich dabei wechselseitig in die Hände. Einzelne Theater begnügten sich, einige Fächer zu hohen Preisen mit vorzüglichen Kräften zu besetzen, die die Schwäche der übrigen zu decken hatten und denen sie das Vorrecht der Rollenwahl, Benefize und lange Urlaube zu Gastspielen einräumten. Andere unterhielten ihre Truppen mit nur mittelmäßigen Kräften, die sie auf ein lebendiges, aber meist oberflächliches Zusammenspiel dressierten und übten ihre Anziehungskraft nur durch einen unaufhörlichen Wechsel von Gastspielen aus. Es ist einleuchtend, wie nachteilig dies auf die Bildung des Repertoires und ein gleichmäßig harmonisches und künstlerisches Zusammenspiel einwirken mußte. Wozu dann noch kam, daß die Heranbildung neuer Talente und die Fortbildung alter von Direktoren, die teilweise bloße Verwaltungsbeamte oder auch dem Spekulationsgeist verfallen waren, ebenso wie die sorgfältige und gewissenhafte Abhaltung der Proben vernachlässigt wurde. Die heftigen Klagen, die unter dem Einfluß der politischen Bewegung in den letzten Jahren des mir vorliegenden Zeitraums über und gegen die Bühne erhoben wurden, waren zwar zum Teil übertrieben und gehässig, zum Teil daher aber auch, trotz des geschilderten Aufschwungs, berechtigt, und obschon die darauf folgende Reaktion auch diese Verhältnisse auf ihren früheren Zustand zurückzuschrauben suchte, so war das Berechtigte darin doch nicht ganz verloren, wie sich aus der Berufung Heinrich Laubes nach Wien und Franz v. Dingelstedts nach München, sowie aus der etwas späteren Anstellung Eduard Devrients in Karlsruhe erkennen läßt, die daher mit großen Erwartungen begrüßt wurden.

Nachträge.

Zu S. 18. Schon die S. 5 erwähnten, im 12. Jahrhundert entstehenden lateinischen, besonders dem Terenz nachgebildeten Spiele wurden in den höheren Schulen Frankreichs gelesen, so Pamphilus und Geta, was zum Teil bei den Schülern den Sinn für dramatischen Ausdruck und Vortrag geweckt haben mag, der vielleicht auch zu entwickeln und auszubilden gesucht worden ist.

Zu S. 54. Nach Trautmann (Französische Schauspieler am bayerischen Hofe) wurden nachweisbar 1632 im großen Saale des Münchener Rathauses 20 Vorstellungen von niederländischen Schauspielern gegeben.

Zu S. 55. In den Bühnenweisungen Raues ist von dem großen und kleinen Blendwerk die Rede, worunter man, wie ich glaube, zwei verschiedene Arten von Hintergründen verstand; unter dem großen den vollen, unter dem kleinen einen in der Mitte offenen Hintergrund. In der Öffnung des Zwischenhintergrunds scheint unter anderem die Aufstellung der in jedem Akte beschäftigten Darsteller und ihre Anordnung zu einer Gruppe vor diesem stattgefunden zu haben.

Zu S. 76. Selbst in einer Beschreibung vom Jahre 1612 (in Siebenkäs „Materialien zur Nürnbergischen Geschichte") wird noch auf die Nebendinge das größte Gewicht gelegt, über die aufgeführten Stücke und ihre Darstellung aber nur rasch hinweggegangen. Es wird nur gesagt, daß die Darsteller „etliche schöne und zum Teil in Deutschland unbekannte Komödien und Tragödien gespielt und dabei eine gute, liebliche Musica gehalten," „auch allerlei wälsche Tänze mit wunderlichem Verdrehen, Hüpfen, hinter und für sich Springen" ausgeführt haben, „welches lustig zu sehen" und dahin ein groß Zulaufen von Alten und Jungen, von Manns- und Weibspersonen, auch von Herren des Raths und Doctores gewesen (sei), da sie mit zwei Trummeln und vier Trompeten in der Stadt umgegangen (wären). Etwas eingehender sind die Urteile, die wir aus dem Jahre 1608 von der Erzherzogin Marie Magdalene über die Vorstellungen der Greeneschen Truppe in Graz besitzen. Ich habe sie S. 81 berührt.

Zu S. 77. Das hier von den Aufführungen Shakespearescher Stücke auf dessen Bühne Gesagte bezieht sich nur auf die öffentlichen Darstellungen, die eine gewisse Dauer nicht überschreiten durften; nicht aber auf die privaten, die hier ebenfalls stattfanden und darin wohl unbeschränkt waren.

Zu S. 95. Das erste deutsche Hoftheater hatte, so viel sich er-

kennen läßt, der Herzog Julius von Braunschweig. Kurze Zeit später wurde auch am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen deutsch gespielt, aber von englischen Komödianten, wogegen bei ersterem außer Sackville nur Deutsche gespielt zu haben scheinen.

Zu S. 97. Das erste Theatergebäude in Deutschland ist bis jetzt nachweisbar das, das der Landgraf Moritz von Hessen in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts für seinen Sohn erbauen ließ, und nach diesem den Namen des Ottoneums gab. Während des großen Krieges wurde es in ein Arsenal umgewandelt und geriet in Verfall. Der festen Theatergebäude der Jesuiten ist schon Erwähnung gethan, sie sollten vornehmlich zur Aufführung ihrer lateinischen Schuldramen und Festspiele dienen, bei denen die Musik bald eine Rolle spielte. Ihr Beispiel gab dem Rektor Sturm Veranlassung, die Stadt Straßburg zum Bau eines besonderen Theaters, zunächst für Schulzwecke, zu bestimmen. Auch in Ulm entstand ein solches, das von Furtenbach, nach den von ihm aufgestellten Vorschriften erbaut wurde. Das Fechthaus, das der Nürnberger Magistrat 1628 auf der Insel Schütt errichten ließ, war ursprünglich, wie der Name erwarten läßt, nur für Fechtübungen und dergleichen bestimmt. Später wurden darin auch Schauspieler zugelassen; doch entbehrte das Haus lange einer feststehenden Bühneneinrichtung. Diese gab es dagegen an Höfen, Schulen und in verschiedenen Städten für Privat- und für öffentliche Schauspielervorstellungen in vorhandenen Gebäuden.

Zu S. 113. Mit der Einführung unverfälschter Übersetzungen Molièrescher und anderer französischer Lustspiele war schon vor Gottsched dem verwilderten Drama der englischen Komödianten und ihrer Nachahmer ein regelmäßiges Drama entgegengesetzt worden. Dies ist wohl einer der Gründe, vielleicht der hauptsächlichste, warum Gottsched anfänglich das Lustspiel von seiner Bühnenreform ausschließen und diese auf die Tragödie beschränken wollte.

Zu S. 114. In Cormartens „Maria Stuart“ sang diese vor ihrem Tode eine große Opernarie.

Zu S. 116. Streit (a. a. O. S. 30) glaubt sogar, daß die noch bestehende Gepflogenheit, die erste Coulisse mit einem vorhangsartigen Behänge bemalen zu lassen, sich auf die frühere Gewohnheit zurückführen läßt, die Coulissen, besonders die der Vorderbühne, ausnahmslos so zu behandeln, was nicht ohne Wahrscheinlichkeit ist.

Zu S. 118. Bastiari soll nach Schmid (Chronologie des deutschen Theaters) den italienischen Harlekin zuerst auf die deutsche Bühne

gebracht haben, wo er sich schnell verbreitete, sich mit seinem Gefolge von anderen Charaktermasken überall eindrängte und sich besonders der deutschen Burleske fast vollständig bemächtigte, bis er vom Hanswurst verdrängt wurde.

Zu S. 159. Anna Nafzerin war vielleicht die Frau oder die Tochter des Heinrich Nafzer, der wie Hilverding und Hirschnak abwechselnd mit Marionetten und mit Menschen spielte und bald mit Stranitzky verbunden war, bald diesem Konkurrenz machte.

Zu S. 167. Die hier aufgeführte Liste der 1761 die Truppe des Kärntnerthortheaters bildenden Darsteller kann nicht vollständig sein, da z. B. J. H. F. Müller, der schon seit 1751 Mitglied derselben war, nicht darin angeführt ist. Maria Anna Nuth war die Tochter eines Wachtmeister-Leutnants Namens Viertel, mit dem sie aus ihrem Heimatslande Italien nach den Niederlanden und dann nach Böhmen gekommen war und den Harlekin Nuth geheiratet hatte. Sie war seit 1725 in Wien. F. A. Defraine, der 1751 ans Kärntnerthortheater kam, war vorher Schauspieldirektor in Lichtenstein und Brünn gewesen. Auch Leinhas war dazwischen längere Zeit Prinzipal. Bei der italienischen Stegreifkomödie aufgewachsen, behielt er viel von ihrer Spielweise bei.

Zu S. 182. Joh. Fr. Löwen, geb. 1729 zu Clausthal, studierte die Rechte in Göttingen, kam 1751 nach Hamburg, wo er mit Schönemann bekannt wurde, das Theater kennen lernte und einigen Einfluß darauf gewann. 1757 erhielt er eine Sekretariatsstelle bei dem Herzog Friedrich in Schwerin.

Zu S. 209. Graf Procop Czernin vernichtete vor seinem Tode die zahlreichen Schuldverschreibungen, die Brunian ihm nach und nach ausgestellt hatte

Zu S. 232. Joseph Lange, geb. 1752 zu Würzburg, kam schon 1767 nach Wien, wo er bei einem Verwandten erzogen wurde. Es traten schon früh zwei Talente bei ihm hervor, das malerische und das schauspielerische. Obschon dieses das stärkere war, wurde es doch von jenem beeinflußt. Man hebt an seinem Spiele das Malerische besonders hervor, was wieder bedingte, daß die damals hier herrschende französische Schule ihn ebenfalls stark beeinflussen mußte. Er hatte mit seinem Bruder ein Liebhabertheater errichtet und erregte hier solches Aufsehen, daß Sonnenfels auf ihn aufmerksam wurde und seine Aufnahme am Burgtheater vermittelte, wo er bald eine beherrschende Stellung, als jugendlicher Held und Liebhaber, gewann. Meyer nannte ihn einen künstelnden Künstler, der das Auge mehr

als das Ohr befriedigte. Seine Frau, eine geborene von Weber, war eine Schwägerin Mozarts.

Zu S. 283. Ludwig Löwe, der nicht wie hier angegeben, 1795 in Rheinbaben, sondern zu Rinteln in Hessen geboren worden sein soll, gehörte einer weitverzweigten Schauspielerfamilie an, deren Stammvater bis jetzt in J. Karl Löwe, geboren 1730 oder 31 in Dresden, ermittelt worden ist. Dieser hat sich als Komiker bei Schuch, Kurz, Ackermann und Koch ausgezeichnet und ist von 1774—85 Direktor des markgräflichen Theaters in Schwedt gewesen. Es ist von ihm bis jetzt nur ein Sohn, Friedrich August Leopold Löwe bekannt worden, der 1767 oder 1777 (letzteres ist das wahrscheinlichere) in Schwedt geboren worden sein soll, und der 1816 in Lübeck, wo er Theaterdirektor war, gestorben ist. Von ihm sollen, nach der gewöhnlichen Annahme, Henriette Karoline, geb. 1783, Julie Sophie, die berühmte Hofburgschauspielerin, geb. 1786, Ferdinand, geb. 1787 zu Mannsfeld und Ludwig Löwe, als Kinder abstammen, was nach dem hier Dargestellten ganz unwahrscheinlich, wenn nicht unmöglich ist. Fast ebenso unwahrscheinlich ist, daß Ludwig seine Erziehung bei einem Bruder in Magdeburg erhalten haben kann, wenn Ferdinand der einzige Bruder Ludwigs war. Vielleicht hatte jedoch J. Karl Löwe noch einen älteren Sohn, dem die vier genannten Geschwister und wohl auch noch ein älterer Bruder derselben entstammten. Dies bedarf also noch der Aufhellung. Gewiß ist dagegen, daß Ferdinand Löwe drei Kinder hatte, zu denen Feodor, geb. 1816 in Kassel, gehörte, und Anna (Nina) Löwe, 1821 ebenfalls in Kassel geboren, die sich später mit einem Grafen Potocki verheiratete, die Tochter Ludwig Löwes ist.

Zu S. 325. Die Lüttichausche Direktion des Dresdener Hoftheaters gewann einen ihrer Höhepunkte durch die Anstellung Richard Wagners, eines der größten Komponisten des Jahrhunderts, der auf Empfehlung Meyerbeers hier Gelegenheit fand, seine geniale Begabung zu entfalten und sich von hier aus die Bühnen der ganzen Welt zu erobern. Hier kamen Rienzi, Der fliegende Holländer und Tannhäuser zu erstmaliger, epochemachender Aufführung, hier entstanden die Anfänge des Lohengrin, hier wurde der Grund zu den Meistersingern und den Nibelungen gelegt.

Zu S. 325. Es gehört zu den Verdiensten Ringelhardts, dem heiteren und anmutigen musikalischen Talente Albert Lortzings die Bahn gebrochen zu haben. Bei ihm kamen in Leipzig dessen erste Opern mit großem Erfolge zu erstmaliger Aufführung, wobei der

Komponist selbst als Sänger und Darsteller mitwirkte. Von hier verbreiteten sie sich über fast alle Bühnen Deutschlands.

Zu S. 277 und 341. Auguste Düring, geb. 1795 zu Berlin, heiratete in erster Ehe den als Bonvivant talentvollen Schauspieler Wilhelm Stich, der das Opfer eines Duells wurde, und nach dessen Tode den Schauspieler Crelinger. Der ersten Ehe entstammten die Schwestern Bertha und Klara Stich, von denen sich die ältere an den Dr. Miehe in Hamburg, die jüngere an Franz Hoppé und später an Theodor Liedtke verheiratete.

Berichtigungen.

Seite	3	Zeile	18	von	oben	lies „wurden" statt „wurde".
„	12	„	1	„	„	ist „eines ihrer" nach „standen" auf die dritte Zeile zu setzen.
„	12	„	4	„	„	lies „Julleville" statt „Juleville"
„	15	„	9	„	„	desgleichen.
„	19	„	10	„	„	lies „Julleville" statt „Jouville".
„	21	„	5	„	unten	„ „denen" statt „dem".
„	30	„	3	„	„	„ „St'.' statt „F".
„	45	„	12 u. 13	„	oben	„ „Ziehler" statt „Zieler".
„	65	„	10	„	„	„ „scheinen" statt „schienen".
„	70	„	12	„	„	„ „Jodelet" statt „Jodelle".
„	74	„	17	„	„	„ „1627" statt „1626".
„	85	„	1	„	„	„ „den" statt „dessen".
„	103	„	22	„	unten	„ „begegnet" statt „begegnete".
„	107	„	3	„	„	„ „hielt" statt „festhielt".
„	108	„	9	„	„	„ „Nach" statt „In"
„	131	„	15	„	oben	„ „Komischen" statt „Burlesken".
„	141	„	6	„	unten	„ „1783" statt „1735".
„	161	„	4	„	„	„ „wundersamen" statt „wunder=samen".
„	165	„	5	„	oben	„ „Schuchschen" statt „Wallerottischen".
„	168	„	20	„	„	„ „Weidner" statt „Brückner".
„	170	„	12	„	unten	„ „stärkerem" statt „stärkeren".
„	298	„	15	„	oben	„ „zu lassen" statt „lassen".
„	224	„	13	„	unten	„ „der" statt „das".
„	227	„	13	„	oben	„ „zum Theaterdirektor" statt „des Theater=direktors".
„	271	„	19	„	„	„ „Schwachhofer" statt „Schwarzhofer".
„	281	„	16	„	unten	„ „entschlagen" statt „entziehn".
„	283	„	10	„	oben	„ „Allram" statt „Alram".
„	285	„	5	„	„	„ „wurde" statt „wurden".
„	307	„	13	„	unten	„ „entzweite)," statt „entzweite)."
„	313	„	3	„	„	„ „aus dem" statt „dem".
„	335	„	3	„	„	„ „diesen" statt „ihn".
„	357	„	7	„	„	„ „die Stelle der" statt „die".
„	366	„	5	„	„	„ „auch das Engagement" statt „auch das".

Benutzte Quellenwerke.

D'Ancona, Origini del teatra italiano. II. Edizione.
Magnin, Origine du théâtre moderne und dessen Artikel im Journal des savants.
Alt, H., Theater und Kirche.
Milchsack, G., Die Oster- und Passionsspiele.
Lange, Karl, Die dramatischen Osterfeiern.
Creizenach, W., Geschichte des neueren Dramas. I.
Wirth, L., Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert.
Petit de Julleville, Les mystères.
— Les comédiens au moyen âge.
Mone, Schauspiele des Mittelalters.
Wilken, Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland.
Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert.
Wackernagel, Geschichte der deutschen Litteratur.
Devrient, Ed., Geschichte der deutschen Schauspielkunst.
Parfait, Gebr., Histoire du théâtre français.
Trautmann, C., Italienische Schauspieler am bayerischen Hofe. Jahrbücher für Münchner Geschichte. I.
— Französische Schauspieler am bayerischen Hofe. Jahrbücher für Münchner Geschichte. II.
— Deutsche Schauspieler am bayerischen Hofe. Jahrbücher für Münchner Geschichte. III.
— Nachrichten über die Theaterzustände der schwäbischen Reichsstädte im 16. Jahrhundert. Schnorrs Archiv.
Reuling, C., Die komische Figur bis Ende des 17. Jahrhunderts, desgleichen.
Genée, Hans Sachs.
Tittmann, Dichtungen von Hans Sachs.
Goedeke, K., Dichtungen von Hans Sachs.
Keller, Hans Sachs in der Bibliothek des litterarischen Vereins.
— Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert.
Wehrmann, C., Fastnachtspiele der Patrizier in Lübeck im Jahrbuche des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung.
Walther, C., Über Henselin, ebenda.
Schwering, Jul., Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas.
Lier, L., Studien zur Geschichte der Nürnberger Fastnachtspiele.
Creizenach, W., Die Schauspiele der englischen Komödianten.
Meißner, Die englischen Komödianten in Österreich.
Bolte, J., Die Singspiele der englischen Komödianten in Litzmann, Theatergeschichtliche Forschungen. VII.
— Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert in Litzmann, Theatergeschichtliche Forschungen. XII.

Gaedertz, Th., Archival. Nachrichten über die Theaterzustände in Hildesheim, Lübeck und Lüneburg.
Weilen, Alex. v., Geschichte des Wiener Theaterwesens bis zu den Anfängen des Hoftheaters.
Schlager, J. E., Wiener Skizzen.
Mettenleiter, Musikgeschichte von Augsburg.
Witz, Versuch einer Geschichte der theatrischen Darstellungen zu Augsburg.
Hysel, Das Theater in Nürnberg.
Weller, E., Das alte Volkstheater der Schweiz.
Baschet, A., Les comédiens italiens — à la cour de France.
Rigal, Eug., Esquisse d'une histoire du théâtre de Paris de 1548—1635.
Chappuzeau, Le théâtre français.
Zeidler, Jacob, Studien und Beiträge zur Geschichte des Jesuitendramas in München in Litzmann, Theatergeschichtliche Forschungen. IV.
Reinhardstöttner, K. v., Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. Jahrbücher für Münchner Geschichte. III.
Duncker, A., Landgraf Moritz von Hessen und die englischen Komödianten. Rundschau 1886.
Hagen, E. A., Geschichte des Theaters in Preußen.
Rist, Joh., Alleredelste Belustigung Kunst und Tugend liebender Gemüter.
Ennen, Theater-Vorstellungen in der Reichsstadt Köln.
Merlo, J. J., Zur Geschichte des Kölner Theaters (Annalen des historischen Vereins des Niederrheins).
Mentzel, E., Geschichte des Theaters zu Frankfurt a. M.
Heine, K., Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched.
— Johannes Velthen.
Fürstenau, M., Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden.
Prölß, Rob., Geschichte des neueren Dramas.
— Geschichte des Dresdener Hoftheaters.
Flechsig, E., Die Dekoration der modernen Bühne bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts.
Furtenbach, Mannhafter Kunstspiegel.
Bolte, J., Molière-Übersetzungen des 17. Jahrhunderts.
Burckhardt, L. A., Geschichte der dramatischen Kunst in Basel.
Streit, Arm., Geschichte des Bernischen Bühnenwesens.
Weiß, K., Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen.
Raab, F., Joseph Felix von Kurz.
Teuber, O., Geschichte des Prager Theaters.
— Geschichte des Wiener Burgtheaters (soweit es bis jetzt reichte).
Schmid (und Dyk), Chronologie des deutschen Theaters.
Wustmann, G., Quellen der Geschichte Leipzigs.
Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig.
Peth, Jacob, Geschichte des Theaters in Mainz.
Löwen, J. F., Geschichte des deutschen Theaters.
Sittard, J., Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Stuttgart.
Brachvogel, Geschichte des Hoftheaters in Berlin.

Lynker, W., Geschichte des Theaters in Kassel.
Danzel, Th. W., Gottsched und seine Zeit.
Bärensprung, H. W., Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin.
Müller, H. (Schröter), Abschied von der Hof- und National-Schaubühne zu Wien.
Grandauer, F., Chronik des Königl. Hof- und Nationaltheaters in München.
Reden-Esbeck, Freiherr v., Caroline Neuber.
Devrient, Hans, J. F. Schönemann (Litzmann, Theatergeschichtliche Forschungen. XI).
Uhde, H., Konrad Ekhof (in Gottschalls Neuer Plutarch).
Hovermann, R., Geschichte des Gothaischen Hoftheaters von 1775—78 (Litzmann, Theatergeschichtliche Forschungen. IX).
Meyer, F. L. W., Friedrich Ludwig Schröder.
Litzmann, L., Fr. Ludw. Schröder.
Schütze, J. F., Hamburger Theatergeschichte.
Heitmüller, J., Holländische Komödianten in Hamburg (Litzmann, Theatergeschichtliche Forschungen. VIII).
Waneck, A., Bühnenreform unter Joseph II.
Koffka, Iffland und Dalberg.
Walter, Fr., Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim.
Pichler, A., Chronik des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim.
Vincke, Freiherr v., Drei Mannheimer Schauspieler vor hundert Jahren (Litzmann, Theatergeschichtliche Forschungen. VI).
Wlassack, E., Chronik des Kaiserlich Königlichen Hofburgtheaters.
Schlögl, F., Das Wiener Volkstheater.
Wachsmuth, W., Weimars Musenhof.
Goethe, A. v., Annalen.
Pasqué, E., Goethes Theaterleitung.
Genast, E., Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers.
Schmidt, F. L., Denkwürdigkeiten.
Uhde, H., Das Stadttheater in Hamburg.
Küstner, K. Th. v., Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung.
— Rückblick auf das Leipziger Stadttheater.
Teichmann, J. v., Hundert Jahre aus der Geschichte des Königlichen Theaters in Berlin.
Oven, A. H. E. v., Das erste städtische Theater zu Frankfurt a. M.
Costenoble, C. L., Aus dem Burgtheater.
Laube, H., Das Burgtheater.
Glaser, A., Geschichte des Theaters zu Braunschweig.
Schraishuon, C. A., Das Königliche Theater zu Stuttgart.
Fellner, R., Geschichte einer Musterbühne.
Prasky, M. v., Das Herzogliche Hoftheater zu Dessau.
Verschiedene periodische Werke und Schriften.

Personenregister.

A.

B.

C.

J.

L.

M.

Q.

R.

S.

Z.